

کتابخانه هنر و ادبیات رستار

@ArtLibrary

# شرح شوق

دکتر سعید حمیدیان

شرح و تحلیل اشعار حافظ

جلد سوم

غزلهای ۹۳ تا ۲۱۷

کتابخانه هنر و ادبیات رستار  
@ArtLibrary



کتابخانه هنر و ادبیات رستار  
@ArtLibrary



نشر قطره

سلسله انتشارات - ۱۶۰۸

ادبیات - ۲۲۳

شرح و تفسیر - ۱۶

|                      |   |
|----------------------|---|
| سرشناسه:             | حمیدیان، سعید، ۱۳۲۴ -                                 |
| عنوان قراردادی:      | دیوان. شرح و تحلیل                                    |
| عنوان و نام‌پدیدآور: | شرح شوق: شرح و تحلیل اشعار حافظ / سعید حمیدیان        |
| مشخصات ناشر:         | تهران: نشر قطره، ۱۳۸۹ - ۱۳۹۱                          |
| مشخصات ظاهری:        | ۵ ج.  |
| فروست:               | سلسله انتشارات - ۱۶۰۸. ادبیات - ۲۲۳. شرح و تفسیر - ۱۶ |
| شابک دوره:           | 978-600-119-229-6                                     |
| شابک جلد دوم:        | 978-600-119-610-2                                     |
| وضعیت فهرست‌نویسی:   | فیا   |
| یادداشت:             | ج. ۲ (چاپ اول: ۱۳۹۰) (فیا)                            |
| یادداشت:             | ج. ۳-۵ (چاپ اول: ۱۳۹۱) (فیا)                          |
| موضوع:               | حافظ، شمس‌الدین محمد، - ۷۹۲ ق. دیوان - نقد و تفسیر    |
| موضوع:               | شعر فارسی - قرن ۸ ق. - تاریخ و نقد                    |
| شناسه افزوده:        | حافظ، شمس‌الدین محمد، - ۷۹۲ ق. دیوان. شرح             |
| رده‌بندی کنگره:      | ۱۳۸۹ ۴ ش ۸ ح / PIR ۵۴۳۵                               |
| رده‌بندی دیوبی:      | ۳۲ / ۱ فا ۸   |
| شماره کتابشناسی ملی: | ۲۱۴۰۵۹۹   |

شابک: ۶-۲۲۹-۱۱۹-۶۰۰-۹۷۸ (دوره ۵ جلدی) ISBN: 978-600-119-229-6(5 Vol Set)

شابک: ۲-۶۱۰-۱۱۹-۶۰۰-۹۷۸ ISBN: 978-600-119-610-2

# شرح شوق

شرح و تحلیل اشعار حافظ

جلد سوم

غزلهای ۹۳ تا ۲۱۷

دکتر سعید حمیدیان



شرح شوق (جلد سوم)

دکتر سعید حمیدیان

روی جلد: دکتر نورالدین زرین کلک

چاپ دوم: ۱۳۹۲

لیتوگرافی: رویداد

چاپ: صبا

تیراژ: ۴۴۰ نسخه

بهای دوره ۵ جلدی: ۱۹۰۰۰۰ تومان

---

تمام حقوق برای ناشر محفوظ است  
تکثیر تمام یا بخشی از این کتاب به هر شکلی  
(به صورت صوتی، تصویری، الکترونیکی و...)  
منوط به اجازه‌ی کتبی ناشر است.

---

خیابان فاطمی، خیابان پنجم، کوچه‌ی خجسته، پلاک ۱۰

دورنگار: ۸۹۶۸۹۹۶

۳ - ۸۹۷۳۳۵۱

صندوق پستی: ۵۱۶۵-۱۴۱۵۵

---

[www.nashreghatreh.com](http://www.nashreghatreh.com)

[info@nashreghatreh.com](mailto:info@nashreghatreh.com)

[nashr.ghatreh@yahoo.com](mailto:nashr.ghatreh@yahoo.com)

Printed in The Islamic Republic of Iran

- ۱ زان یار دلنوازم، شکریست با شکایت
  - ۲ بی مزد بود و منت، هر خدمتی که کردم
  - ۳ رندان تشنه لب را، جامی نمی دهد کس
  - ۴ هرچند بردی آبم، روی از درت نتابم
  - ۵ در زلفِ چون کمندش، ای دل، مپیچ، کانجا
  - ۶ چشمت به غمزه مارا، خون خورد و می پسندی
  - ۷ در این شب سیاهم، گم گشت راه مقصود
  - ۸ از گوشه ای برون آی، ای کوکب هدایت
  - ۹ این راه را نهایت، صورت کجا توان بست
  - ۱۰ عشقت رسد به فریاد، ور خود به سان حافظ
- قرآن ز بر بخوانی، در چسارده روایت
۱. شاعرانی متعدّد دارای غزل بدین روال اند، و شاید نزدیکترین غزلها به آن  
خواجه اینها باشند:
- عطّار در غزل:

ای آفتاب سرکش، یک ذره خاک پایت

آب حیوة رشحی، از جام جانفزایت

(دیوان ۱۷۴ غ ۱۴۱)

و این یک، که در قوافی عربی به شعر حافظ شبیه تر است، و به همین سان در برخی جزئیات:

ای پرتو وجودت، در حسن بی نهایت

هستی کاملت را، نه ابتدا، نه غایت

(۱۷۵ غ ۱۴۲)

عماد فقیه هم دو غزل دارد، یکی:

ای مایه لطافت، حسن ترا به غایت

جور تو بی محابا، ناز تو بی نهایت

(دیوان ۷۷)

اما غزل دیگر او را در ضمن سخن پایانی به منظور سنجش با شعر حافظ به تمامی نقل خواهم کرد.

شکر و شکایت: از اضدادی است که گاهی با هم می آید:

چه جای شکر و شکایت ز نقش نیک و بد است

که بر صحیفه هستی رقم نخواهد ماند؟

اما در غزل حاضر، ظاهراً مراد شاعر شکر و شکایتی است آمیخته و همزمان (همچنان که در تحلیل پایانی خواهد آمد). این درست است که بنیاد عشق بر فروتنی و پذیرش و خاکساری در برابر معشوق است، لیکن عشق از آنجا که رابطه ای دوسویه است چنان نیست که عاشق هرچه گلایه را فرو بخورد و دم بر نیاورد. در عوالم عشق عرفانی هم، چنان که در جای خود گفته ام، حق گلایه هم برای محب صادق محفوظ داشته شده و در عمل هم بسیار دیده می شود، و حتی در مواردی کار به پرخاش می رسد، هر چند در غایت امر روی در پذیرش و نفی چون و چرا دارد. محبوب هم از آن روی که محب را انحصار طلب و بیشی جوی در عشق می بیند شکایت هایش را هم برمی تابد و به روی نمی آورد. او را در عین جلال، نازکش بنده هم خوانده اند. به هر حال، به ویژه در مورد حافظ، گلایه و طنز و حتی یکی به دو کردن و سر به سر گذاشتن با معشوق کم ندیده ایم.

۲. اگرچه مزد، خدمت و مخدوم غالباً تداعیگر مضامین مدحی است، لزوماً



نمی توان بیت را بر کنار از حیطة تغزل انگاشت. در هر حال، شاعر، چنان که خود گفته، در موضع شکایت از وضع خویش است، چنان که جامی به رندان ندادن، آبرو بردن و غیره چنین تصویری برای خواننده پدید می آورد. اما اگر سخن را تنها حمل بر روابط عاشقانه (و نه خادم و مخدومی و جز آن) کنیم می توانیم مثلاً بگوییم آنچه شاعر از وفاداری و دیگر در بایسته های عشق انجام داده پاسخی و پاداشی یا واکنشی در خور از سوی یار نیافته است.

۳. رندان تشنه لب: مولانا صفت «تشنه دل» به آنان می دهد:

رندان تشنه دل چو به اسراف می خورند      خود را چو گم کنند، بیابند آن کلید

(کلیات ۲، ۱۹۱)

اساساً در مورد رندان و قلندران، به معنای منفی نخستینه، صفت حرص و ولع در خوردن و نوشیدن امری رایج و معروف بوده، چنان که مثلاً سعدی در ذکر مقدار طعام اصناف مردم وقتی به قلندران (قلندریان) می رسد آنان را چنین به آزمندی متصف می کند: «... اما قلندریان چندان بخورند که در معده جای نفس نماند و بر سفره روزی کس.» (گلستان ۱۷۸) مولانا به گمانم در بیت اخیر و نیز در اینجا از همین خوی و ویژگی رندان سود جسته، اگرچه آن را به رندان مورد نظر خویش در شرب شراب عشق تسری داده است:

[دل] مقیم شد به خرابات و جمله رندان را      خراب کرد و نشد از شراب باری سیر

(۴۵، ۳)

مراد این که حتی رندان را با چنان آزمندی و گنجایی خراب کرد و...

ولی: (در ولی شناسان): در عربی (به تشدید آخر) صفت مشبهه از ولاء، ولایة و ولایة است و به معانی مختلف چون یکی از اسمای الهی = دوست و یار نیکان؛ نیز مُحب و صدیق، دوستدار، معین و ناصر، نصیر، یاری دهنده، مددکار، متصرف بر کسی یا در امری، نگاهبان، عهده دار امر کسی، مالک، صاحب و خداوند، جانشین، عهده دار، تیماردار، و در اصطلاح فقهی وارث مکلف. اما در اصطلاح صرف، فعیل به معنای فاعل، کسی که پی در پی طاعت و فرمانبرداری کند، یا فعیل به معنای مفعول، کسی که احسان و فعل خداوند، پی در پی بر او وارد گردد. ولی، عارف به خدا و صفات خداست تا جایی که در حد امکان مواظبت بر طاعات و اجتناب از معاصی نماید. از تعریفات، و کشاف اصطلاحات الفنون. ولی، فانی از خود و باقی به مشاهده حق تعالی است. (دهخدا، به تلخیص) قشیری: «ولی را دو معنی است: یکی آنک حق

- سبحانه و تعالی - متولی کار او بود چنانک خبر داد و گفت: وَ هُوَ يَتَوَلَّى الصَّالِحِينَ [اعراف ۱۹۶] و یک لحظه او را به خویشتن بازنگذارد [...] و دیگر معنی آن بود که بنده به عبادت و طاعت حق - سبحانه و تعالی - قیام نماید بر دوام، و عبادت او بر توالی باشد که هیچ گونه به معصیت آمیخته نباشد، و این هر دو صفت واجب باشد. (ترجمه رساله قشریه ۴۲۷) در این که آیا ولی باید از ولایت (ولی بودن) خود باخبر باشد یا نه، گروهی چنین و گروهی دیگر چنان گفته اند. (همان ۴۲۹) نیز در این که آیا باید یا رواست که دیگران او را به ولی بودن بشناسند یا نه هم سخنان مختلف است. برخی گفته اند به فحوای قدسیه «اولیائی تحت قِبابِ عزّتی (یا: غیرتی) لَا يَعْرِفُهُمْ غیری» پاسخ منفی داده اند. «از ابویزید بسطامی حکایت کنند که گفت: اولیاءِ خدای عروسان خدای باشند - عز و جل - و عروسان نبینند مگر محرمان [...] ایشان را نه اندر دنیا بینند و نه در آخرت.» (همان ۴۳۱) قولی متفاوت هست از ابو عثمان مغربی که: «ولی مشهور بود ولیکن مفتون نبود.» (همان جا) عزیز نسفی مراتب انسان را از بدایت ارتقاء بر ۹ مرتبه می داند، که به ترتیب چنین است و ولی در رتبه پنجم: مؤمن، عابد، زاهد، عارف، ولی، نبی، رسول، اولوالعزم، خاتم. (نک. مقصد اقصی ۲۶۸-۲۶۹). گفته اند تعداد اولیا همیشه ثابت و ۳۵۶ تن اند، که هرگاه یکی بمیرد دیگری به جای او نشانده می شود. نسفی در اثری دیگر، طبقات اولیا را ۶ می داند، به ترتیب از طبقه فروتر: سیصد تنان، چهل تنان، هفت تنان، پنج تنان، سه تنان، یک تن. این یکی قطب است، و هرگاه از دنیا برود، یکی از سه تنان قطب می شود و یکی از پنج تنان را به طبقه سه تنان می آورند و بقیه هم بر این قیاس. (الانسان الکامل ۳۱۷) همچنین مرتبه بالاتر، مرتبه پایین تر را می شناسد اما عکس آن صادق نیست. نیز در خصوص این ۳۵۶ تن: «ایشان چنان زندگی نکنند که مردم ایشان را بشناسند، یعنی خود را به پارسایی و زاهدی و شیخی منسوب نکنند. به ظاهر چون دیگران باشند [...] باطن ایشان از دیگران ممتاز باشد.» (همان ۳۱۹) همچنین شش طبقه یاد شده، از طبقه پایین تر به ترتیب: اخیار، ابدال، ابرار، اوتاد، نقبا و قطب خوانده می شوند. زرین کوب: نزد جمعی از صوفیه، مثل شیخ سعدالدین حموی، اولیای خدا فقط دوازده تن بوده اند جانشینان و نایبان پیغمبر، و دوازدهمین آنها مهدی است که خاتم اولیاست و مهدی صاحب الزمان. آن ۳۵۶ تن، به موجب این قول، ابدال اند، نه اولیاء. نفوذ تعالیم شیعه در این نظریه قابل توجه است. (ارزش میراث صوفیه ۱۱۲-۱۱۳؛ این نگارنده سخنی را از سعدالدین حموی مبنی بر این اعتقاد او از زبان نسفی نقل کرده است؛ نک. ج ۱، ۶۸

- ۶۹). در خصوص پوشیده بودن اولیا، شیخ روزبهان می‌گوید: «دیگر سلام باد بر دوازده هزار ولی پوشیده که در اطراف ترکستان و هندوستان و زنگستان و حبشستان گردند.» (شرح شطحیات ۱۰) سلطان ولد هم قولی شبیه آن بایزید بسطامی (پیشگفته) دارد: «پادشاهان بزرگ [...] همه را در بارگاه خود بار دهند [...] لیکن شاهدان خود را از پسران و دختران سریتی را [کذا - م] به کس ننمایند.» (معارف ۱۰)

و اما حافظ بیت طنزآمیز خود را بر پایه تمهید شکلی جناس اشتقاق «ولی - ولایت» پدید آورده، که ایهام موجود در «ولایت» (ایالت یا دیار یا استان کنونی + ولی بودن یا ولایت داشتن) نقشی مهم در آن ایفا می‌کند. همچنین وقتی سخن از رندان در میان است شاید بتوان گفت که ولی مورد نظر او کسی چون پیر مغان مألوف و معروف است.

سرانجام، گروهی را گمان آن است که این تنها حافظ است که جایگاه رند را تا مرتبه ولی بالا برده است، که درست به نظر نمی‌رسد. در جای خود با ارائه نمونه از سنایی دیدیم که او، نزدیک به سه سده پیش از حافظ، رند را در جایگاهی شناسانده است که اگر برتر از این نباشد فروتر نیست. (نک. ج ۱، ۲۸۲-۲۸۳، و ۳۰۸-۳۰۹). جامی یا آبی؟ قزوینی: آبی، که شاید بیشتر حافظدوستان خویگر با این ضبط باشند؛ به ویژه که اصطلاحاتی چون: حتی آبی به دست کسی نمی‌دهند، یا سخن مشابه از حافظ: شاید که به آبی فلکت دست نگیرد... (۴۸۵/۳) شاید نظرها را متمایل به آن کند، لیکن اقدم و اکثر نسخ «جامی» را تأیید می‌کنند. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۳۷۳). رند هم معمولاً با جام و شراب مرتبط و ملازم است، اگرچه «آب» نیز گاه همین معنی را دارد.

۴. سعدی صاحب مضامینی لطیف پیرامون جور و جفای دوست و پذیرش خوشنودانه آن است، چون:

|                                   |  |
|-----------------------------------|--|
| مالک ملک وجود، حاکم ردّ و قبول    | هرچه کند جور نیست، ورتو بنالی جفاست... |
| هرکه به جور رقیب، یا به جفای حبیب | عهد فرامش کند، مدعی بیوفاست            |

(غ ۴۷)

شوق است در جدایی و جور است در نظر

هم جور به، که طاقت شوق نیاوریم

(غ ۴۳۷)

حافظ هم:

حاشا که من از جور و جفای تو بنالم بیداد لطیفان همه لطف است و کرامت  
نتابم: می توان قایل به ایهام ترجمه در جزء «تاب» شد، که به گونه‌ای طبیعی و  
بی تکلف «آب و تاب» را به ذهن می آورد، که در آن «آب» هم ایهامی به دو معنای  
معروف و آبرو دارد. (نیز نک. «روی بر تافتن» در: ح ۷۶/۳).

و اما بیت را، که بیشتر چاپها، و از جمله قزوینی، دارند، نیساری اضافه بر متن  
دانسته (دفتر دگرسانیها ۱، ۳۷۱) که دلیل آن ظاهراً در اقلیت بودن نسخه‌هاست، اگرچه  
در برخی نسخ قدیمی هم وجود دارد. همچنین عیب و علتی در آن مشهود نیست  
بلکه، گذشته از سازگاری محتوایی با دیگر ابیات، باید پرسید: حافظانه‌تر از این بیت  
چه می تواند باشد؟ ای کاش دلیل حذف آن بر بنده نگارنده روشن بود.

۵. میبچ: ایهام: الف. راه خود به سوی آن کج مکن یا به سمت آن مرو. ب. با آن  
معارضه یا به اصطلاح به آن پيله مکن. ج. حرکت پيچاپيچ بر زلف مکن، و این معنی به  
خودی خود بیانگر پیچ و شکن داشتن مسیر حرکت است و لاجرم گرفتار امری  
پیچاپیچ و سرشار از گیر و گرا ته شدن.

بینی: ایهام به معنی دماغ، به اعتبار زلف، دل و سر  
بی جرم و بی جنایت: پیشتر هم ذکر شد که «جنایت» در قدیم مطلق گناه یا همان  
جرم بوده است، اعم از بزرگ و کوچک، و نه آنچنان که امروز از آن اراده می کنیم، یعنی  
بزرگترین گناهان و جرمها. (نک. ح ۵۸/۱). کشته شدن بی جرم و گناه، از بنمایه‌های  
رایج در غزل، به ویژه عارفانه، است؛ سیف اسفرننگی:

شبی بر می‌گذشتم از سیاستگاه بیدادش      جهانی را به جرم عشق او بر دار می‌دیدم  
(دیوان ۶۴۸)

عراقی:

برد ز من هوای تو جان عزیز، ای دریغ

کشت مرا جفای تو، بی سبب جنایتی

(کلیات ۲۷۳)

سعدی:

تو گمان مبر که سعدی ز جفا ملول گردد

که گرش تو بی جنایت بکشی، جفا نباشد

(غ ۲۱۵)

هم او:

عیت نمی‌کنم، که خداوند امر و نهی شاید که بنده‌ای بکشد بی‌جنایتی

(غ ۵۶۸)

در شعر تازی هم بسیار می‌آید، چون بیت شاعر عارفانه‌سرا، ابن‌فارض:

مَا بَيْنَ مُعْتَرِكِ الْأَحْدَاقِ وَالْمُهْجِ أَنَا الْقَتِيلُ بِلَا إِثْمٍ وَلَا حَرَجٍ

(دیوان ابن‌الفارض 75)

(در معرکه چشمان یار و جانهای عاشقان / کشته شده‌ام، بی‌هیچ جرم و جنایتی.)

۶. ناصر بخارایی:

چنین که چشم تو بی جرم خون ناصر ریخت نعوذُ بالله اگر خود جنایتی باشد

(دیوان ۲۵۳)

خونریزی و خونخواری اساساً صفت معشوق است و بنا بر مشهور بازمانده‌ای از روزگار چیرگی اقوام ترک و خشونت‌ی که همراه با زیبایی و سپیدچهرگی غلامان و کنیزان ترک بود، که زودا به شعر پارسی راه یافت و قرن‌ها دست از گریبان آن برنداشت، تا این‌که شعر جدید به داد رسید و آن را از دست چنین معاشیقی رهانید. به هر حال، اوصاف دلبر یا نگار سپاهی جلد، خونریز، یغماگر، ستمکار و... در شعر عارفانه و از نخستین ایام آن جای خود را باز کرد و نمادی برای پاره‌ای صفات محبوب آسمانی، به‌ویژه جلال، قدرت، قهر، غلبه، انتقام و نظایر آن شد، چنان‌که مثلاً در «شاه خونخواره» مولانا می‌توان مفهوم جلال جبار منتقم را دریافت، که خون می‌ریزد و همزمان جان می‌بخشد:

ز رندان کیست این کاره، که پیش شاه خونخواره

میان بندد دگر باره، که اینک وقت کار آمد

(کلیات ۲، ۳۵)

نه تنها معشوق، که خود عشق نیز چنین است و خون صاحب خود را مباح می‌کند:

ای دل ساده من، داد ز کی می‌خواهی؟ خون مباح است بر عشق، اگر زین رده‌ای

(۱۴۶، ۶)

غمزه خونریز: درباره غمزه و حالات دوگانه آن از مهر و کین یا نوازشگری و خونخواری، پیشتر سخن رفته است. (ح ۱۴/۵) چشم یار را در برخی تغزلات قصاید و در منظومه‌های غنایی و بیش از همه در غزل، خونخوار خوانده‌اند. فرهاد، در حالی که بر روی یک پشته ایستاده، از دور خطاب به قصر شیرین می‌گوید:

ترا پهلوی فربه نیست نایاب که داری بر یکی پهلودو قصاب

(خسرو و شیرین ۲۴۰)

مراد از دو قصاب، دو چشم شیرین است که فرهاد آن را خونریز می‌داند. پارسی‌سرایان هند هم از دیرباز این تعبیر را بیش از شاعران ایران دوست می‌داشتند و فراوان به کار می‌بردند، چنان که امیر خسرو و امیر حسن دهلوی بارها آورده‌اند؛ امیر حسن غمزه را به قصاب مانده می‌کند:

صبحدم آمد خیال غمزه‌اش خونم بریخت      آری، آخر شب همین شیوه بود قصاب را

(دیوان ۵)

در شرح بیت ارجاعی دیدیم که غمزه دو حالت متضادِ همزمان یا پارادوکس‌گونه از قهر و لطف و قتل و احیا دارد، چه، به قول شاعر، آمیزه‌ای از شکر و شکایت است که در ابیات بعد هم باز تاب می‌یابد، مثلاً: تو آبروی مرا برده‌ای ولی من درگاه تو را رها نمی‌کنم. بیت حاضر نیز چنین است، زیرا هرچند خونریزی از سوی شرع یا قانون روا نیست، لیکن دلخواه‌ترین چیز برای شاعر است، چنان که بارها گفته که: چشم یار «خون عاشق به قدح گر بخورد، نوشش باد» یا: «به تیغم گر کشد، دستش نگیرم» یا: «فرصتش باد، که خوش فکر صوابی دارد». پس از ریخته شدن خونش خوشنود و مفتخر است. گناهی هم اگر در این میان هست عشق است، که خود گرامی‌ترین گناه است. وانگهی، برای کشتنی که زنده کردن است چه شکوه‌ای باید کرد؟ بنابراین وقتی می‌گوید حمایت از خونریز نارواست به هیچ روی قصد اعتراض ندارد، بلکه غرضش ساختن طنزی صرفاً خوش طبعانه یا به تعبیر دیگر نوعی غمزه و عشوه کلامی در برابر غمزه قتال یار است. اما حمایت از چشم خونریز چگونه است؟ به هر حال این تعبیر هم قاعدتاً می‌باید مبنای تصویری و محسوس خود را داشته باشد، که در اینجا چیزی نیست بجز بر هم گذاردن دو پلک معشوق، که به شکل یک سپر، چشم را در خود می‌گیرد و مضافاً یک صف طویل و متراکم از شمشیرها یا سنانهای (مزگان) رو به جلو گرفته، آماده فروشدن در پیکر هر تهدیدکننده‌ای است؛ حمایت از این بیشتر؟ در مجموع: چشم که باز می‌شود غمزه می‌کند و خون می‌ریزد و بلافاصله زیر حمایت سپر و تیغ یا تیر یا سنان قرار می‌گیرد.

۷. شب سیاه: در شعر قدیم نیز نمادی از تمام تیرگیها، پلیدیها، گمراهیها، سرگشتگیها، ستمها، گمانها، نادانیها و خلاصه هرگونه وضعیت نادلخواه است. (نک. ح ۱/۵). شاعر هم به مدد این نماد به بیان طیفی وسیع از عوامل نامساعد برونی و درونی، از جمله پندارها، پرسشها، شکها، شبهه‌ها، وسوسه‌ها، لغزشها، و غیره که وجود او را فرا گرفته می‌پردازد. سخن در این باب بسیار می‌توان یا باید گفت، که البته



بیرون از این تنگ میدان است. مولانا برای این که نشان دهد مراد او از تمامی این عوالم و معالَم تیرگی، تردید، تب و تاب‌ها و تنش‌ها در گذشته و اکنون در فضای پاک و سپید ایمان و آرام درونی می‌زید، هم با بهره‌گیری از نماد یاد شده وی را رهاگشته از «پرده شب» می‌خواند:

ای شمس تبریزی، که تو از پرده شب فارغی

لا شرقی، لا غربی، اکنون سخن کوتاه شد

(کلیات ۲، ۲)

آری، می‌بینیم که این نماد فراگیر، با همه کوتاهی‌اش، باید هم بتواند «سخن کوتاه» کند. سعدی هم در فراخنای این شب سیاه، نور هدایت از معبودی می‌طلبد که او را چون حافظ به جرمی سماوی مانده کرده است (اگرچه لحن سعدی بیشتر رقت غزلی دارد تا جوهره تفکرانگیزی):

زمستان است و بی‌برگی، بیا، ای باد نوروزم

بیابان است و تاریکی، بیا، ای قرص مهتابم

(غ ۳۶۴)

کوکب هدایت: ستاره قطبی یا جُدی، که رهنمای مسافران و کعبه‌روان در سینه تاریک شب و چنان تنهاروزنه امید به هدایت و وصول به مراد است. اشاره‌ای به آیه: و عِلَامَاتٍ و بِالنَّجْمِ هُمْ يَهْتَدُونَ (نحل ۱۶) است در شعر حافظ و رهنمون بودن ستارگان بیانی (ثوابت) مسافران سرگردان را در شب. (مصطفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی)

۸. سنایی برای بیان حیرتهایش از عشق و وحشتها و خوف و خطرهای آن، در غزلی آن را به دریایی هول‌انگیز مانده می‌کند. شکی نیست که برخی جنبه‌ها با نماد «بیابان» گویاتر است و برخی دیگر با «دریا»:

|   |   |
|---|---|
| عشقبازی نیست، کاین خود حیرت اندر حیرت است | ای مسلمانان، مراد در عشق آن بت غیرت است |
| موجها آید که گویی کوههای ظلمت است         | عشق دریای محیط و آب دریا آتش است        |
| بر کران ساحلش صد ازدهای هیبت است          | در میان لُجّه‌اش سیصد نهنگ داوری        |
| بادبان‌ش رو نهاده سوی باد آفت است         | کشتی‌اش از انده‌ان و لنگرش از صابری     |
| بر مثال رادمردی کش لباس خلّت است          | مر مرا بی‌من در آن دریای ژرف انداخته    |
| (دیوان ۸۰۶)                               |   |

قزوینی پس از این بیت افزون دارد:

ای آفتاب خوبان، می جوشد اندرونم      یک ساعت بگنجان در سایه عنایت  
 که در دفتر دگر سانیها اضافی دانسته شده. البته بیتی لطیف هم هست، به رغم تکرار قافیه  
 (که مسأله‌ای هم نیست) و گویای غلیانی درونی در برابر آن آفتاب، و در برابرش آن  
 خنکای سایه عنایت. سلمان هم بیتی دارد بیانگر همین جوشش و ناآرامی درون در  
 برابر همان آفتاب:

تا ز آفتاب رویت، یک ذره تافت در دل      چون ذره نیست دل را امکان آرمیدن

(دیوان ۲۶۱)

حال آیا با توجه به داد و ستدهای بی‌شمار شعری میان این دو نمی‌توان احتمال داد  
 که بیت قزوینی به واقع از خواجه بوده و یکی از این دو تحت تأثیر دیگری سروده  
 شده باشد؟

۹. عطار:

چندان که سالکانت، ره پیش بردند      ره پیش بیش دیدند، بودند در بدایت

(دیوان ۱۷۵)

صورت بستن: (مصدر لازم مرکب) تصوّر؛ مصادر زوزنی، تاج المصا‌در بیهقی، دهار.  
 به تصور در آمدن، به اندیشه گذاشتن، به فکر آمدن، پنداشتن: «به هر تخیلی که ترا  
 صورت بندد، بر نامعتمدان اعتماد مکن و از معتمدان اعتماد مبر». قابوسنامه [۵۲-م] به  
 نظر آمدن، نمودن (دهخدا) «بر آن روی که به صورت بستن مبتدی نزدیکتر است، نه به  
 تحقیق». (ابوریحان، التفهیم ۱۱۷) «نه بهر آن که در سیرت انبیا جز نکوکاری صورت  
 بندد.» (کلیله ۶) «امروز پیری را دیدم، صورت بست که صیاد باشد.» (همان ۱۸۴)  
 عماد فقیه:

تدبیر صواب از عشق، صورت نتوان بستن      کس را نبود رایی در مصلحت‌اندیشی

(دیوان ۲۹۹)

خود حافظ:

دوش بیماری چشم تو ببرد از دستم      لیکن از لعل لب صورت جان می‌بستم  
 (یعنی لب لعل‌گونه تو را به صورت جان می‌دیدم یا به نظر می‌آوردم.) و به شکل  
 ایهام میان دو معنی: الف. متعدی = تصویر کردن، کشیدن؛ ب. به صورت لازم قبلی =  
 تصور کردن

صدهزار منزل: فروزانفر: «این منازل در سلوک و سیر الی الله است و از توبه و  
 انقطاع آغاز می‌شود و به فنا منتهی می‌گردد، و در هر منزلی از این منازل، سالک یک یا

چند از صفات بشری را فرومی‌گذارد و از آلودگیهای درونی و بیرونی جدا می‌افتد تا از خود و خودی نیست گردد و به مقام فنا نائل آید. از این جهت گفته‌اند که منازل سلوک محدود است و آغاز و پایانی دارد و چنان‌که گذشت عدد آنها را به هزار رسانیده‌اند، که بی‌گمان مقصود کثرت و تعدد آنهاست، نه آن‌که در واقع هزار منزل است بی‌کم و بیش.» (شرح مثنوی ۳، ۵۳۶) پیدا است که حافظ درجهٔ مبالغه را به صد هزار، آن هم تنها در ابتدای کار، افزایش داده است. (نیز نک. «منزل» در: ح ۱/۳).

۱۰. تأکید بر عشق در باب موهبت حفظ قرآن، آن هم در چنین ابعادی، شاید از این روی باشد که کسی (از زاهدان و دیگران) آن را صرفاً به زهد و عوالم صورت منتسب و محاط نکند، زیرا حفظ و قرآیی قرآن در عرف از زیر مجموعه‌های زهد به شمار می‌آید، همچنان‌که در بر شماری اعضا و وابستگان نظام زهد یا مستوری ذکر شد. (ج ۱، زیر عنوان «مستور و مست») عراقی هم قرآیی را در شمار زهد و توبه و در برابر عشقِ رهایی طلب از ظواهر (رندی و قلاشی) قرار می‌دهد:

از توبه و قرآیی بیزار شدم، لیکن      از رندی و قلاشی بیزار نخواهم شد

( کلیات ۱۸۷ )

حفظ قرآن: قرآن کریم در روزگار پیامبر کتابی ساخته و پرداخته نبود. آنگاه که در عصر ابوبکر، شماری بسیار از قاریان و حافظان آن در نبردها جان باختند، اهمیت تدوین آن آشکار شد و زید بن ثابت را از کاتبان وحی به فراهم آوردن مقدمات تدوین قرآن برگماشتند. او بر پایهٔ نگاشته‌های کاتبان وحی و گرفتن دو شاهد از حافظان بر هر آیهٔ مکتوب، این کار سترگ را آغاز کرد. در عصر عمر هم این کار به مدد گروهی از کاتبان و حافظان با مشورت با زید ادامه یافت و در زمان عثمان به سرانجام رسید. اسامی چهل و پنج نفر موجود است که اهمیتی بیش از دیگران در این کار داشتند و حضرت علی (ع) و عثمان در رأس. اختلاف در قرائات، یکی از مشکلات در این راه، معلول مسایلی بود چون اختلاف گویشها، نبودن اعراب، اعجام یا نقطه‌گذاری، نشانه‌های سجاوندی و وقف و ابتدا و فصل و وصل (که بعدها با رواج علم قرائت و تجوید رفع شد) و اجتهادات فردی صحابه و قرآن‌شناسان. در آن ایام به منظور حفظ (نگهداشت) قرآن، حفظ (از برداشتن) آن نهایت اهمیت را داشت، و پس از آن نیز که قرآن کنونی و روایتهای مشهور آن تهیه و تمهید شد از بر کردن آن اهمیت خود را همچنان حفظ کرد و در هر حال عملی شریف و موجب ثواب اخروی شمرده می‌شد. بنابراین همواره کسانی با حافظهٔ نیرومند وجود داشته‌اند که این کتاب جلیل را

به تمامی از بر داشته و لقب «حافظ» را در کنار نام خویش کسب کرده‌اند.

چهارده روایت: روایات از قرآن فراوان است لیکن از این میان چهارده روایت در مجموع مستندتر و پذیرفتنی‌تر تشخیص داده شده، بدین سان که از هریک از قُرّاءِ سبعة (قاریان هفتگانه) دو روایت متقن‌تر از دیگر روایات تشخیص داده شده است، بدین سان: الف. عبدالله بن عامر دمشقی: راویان اول و دوم به ترتیب: هشام بن عمار و ابن ذکوان؛ عبدالله بن کثیر مکی: احمد بن محمد البزّی و ابو عمر محمد بن عبدالرحمن؛ عاصم بن ابی النجود: حفص بن سلیمان و شعبه بن عیاش (امروز روایت حفص از عاصم رایجترین و به اصطلاح استاندارد است). زبّان بن علاء: حفص بن عمر الدوری و ابو شعیب سوسی؛ حمزة بن حبیب کوفی: خلاد بن خالد کوفی و خلف بن هشام؛ نافع بن عبدالرحمن مدنی: ورش، عثمان بن سعید مصری و قالون، عیسی بن مینا؛ علی بن حمزة کسائی: لیث بن خالد و حفص بن عمر الدوری (که دیدیم راوی زبّان بن علاء هم بوده است). (برای اطلاع بیشتر در یکایک امور و مسایل و افراد مربوط، نک. محمود رامیار، تاریخ قرآن، که پژوهشی است دقیق و جامع؛ و بهاءالدین خرمشاهی، مقاله «چهارده روایت» در: چهارده روایت ۱۸-۲۸).

در اینجا ذکر مطلبی درباره حافظ، به علاقه ارتباط با موضوع، شاید سودمند افتد. محمد گلندام، دیباچه‌نویس دیوان حافظ، جایی او را «المرحوم الشهید» خوانده است. علامه قزوینی در این باره نوشته است: در جایی دیده نشد که حافظ شهید شده باشد. (طبع قزوینی ق) زنده‌یاد استاد امیری فیروزکوهی معنای درست «شهید» را، که اصطلاحی مربوط به علم قرائت است، چنین ذکر کرده است: «کلمه شهید به معنای شاهد، اصطلاحی بوده است خاص قُرّاء، که در موارد معین گرد هم جمع شده و قرآن کریم را دوره و ختم می‌کرده‌اند و پس از ختم، قرائت و شهود خود را در محضر اصحاب دوره به لفظ «شهید» ضبط می‌نموده‌اند. هنوز هم در مزارات شیراز (علی‌ما نُقِل) بسیار است قبرهایی که با عنوان «الشهید السعید... فلان» علامت دارد، و عجیب است از مرد محققى مثل قزوینی که از این شهرت غافل بوده و با استنکار تمام نوشته است که: در جایی دیده نشد که...» («یادداشت‌هایی درباره ذهن و زبان حافظ»، گلچرخ، ش ۲، اردیبهشت و خرداد ۱۳۷۱، ص ۱۳).



اگر این نگارنده بخواهد تنها پنج غزل را از تمامی اشعار خواجه برگزیند این غزل

یکی از آنها خواهد بود. شعر یک تنه حاوی بسیاری چیزهاست که شخص و شخصیت و روحیات و علایق و عقاید او را تشکیل می‌دهد. آنگاه که در آغاز می‌گوید آمیزه‌ای از شکر و شکایت را سر خواهد داد، به خواننده نوید آن می‌دهد که همان حافظ مألوف و منتظر را در سخن خواهد دید که اگر نیز در پایان هر سخن به تسلیم و تفویض امور به دوست می‌رسد، در اثنای آن سر به سر او هم می‌گذارد، گاه طنز و طبعی نیز چاشنی می‌کند، می‌پرسد و می‌جوید و تب و تاب دارد، در اوج هجوم اشباح شبهات «به سوی نور فریاد می‌کشد»، و صمیمانه اهتدا می‌طلبد تا سرانجام در سایه سار عشق و صحبت «مصحف عزیز» بیارامد. شاید مهمترین عامل جذابیت شعر، آمیزه‌ای باشد پارادوکس گونه از نومیدی و امید، هول کردن و التجا بردن، گمگشتگی و رهیابی، غلیان و سلوت، جملگی به هم گره خورده یا باری پایاپای. از نظر بیانی هم دارای جوهر کافی استعاری و بُعد تصویری، و بالاخره زبانی بس هموار و جاندار، نزدیک به آن سعدی. اما به مصداق سخن خودش:

بس نکته غیر حسن نباید که تا کسی      مقبول طبع مردم صاحب نظر شود

و یکی از همین نکات هم تشخیص هشیارانه نوع محتوایی است که همزبانان او بیشتر از آن محظوظ می‌شوند: سخنی که نوش و نیش را با هم به اصطلاح شیر و شربت و در تمام شعر بجز مقطع پخش می‌کند. اجازه می‌خواهم اینجا هم از در سنجش درآیم با غزل همروال عماد، و اتفاقاً آنچه مرا بیشتر به این کار برمی‌انگیزد این است که عناصری از مضامین شعر خواجه در آن هم (البته به صورت جدا جدا، و نه در هیأت ترکیبی پیشگفته) دیده می‌شود، پس آسانتر می‌توان سخن گفت:

|                                    |                                      |
|------------------------------------|--------------------------------------|
| جایی که خون عاشق ریزند بی جنایت    | نهی است بیدلان را بودن در آن ولایت   |
| بیشم نماند طاقت، تا کی کنم تحمل    | از زخم بی‌محابا، وز ناز بی‌نهایت     |
| در آرزوی رویش، سرگشته‌ام چو مویش   | ور ره برم به کویش، هم زو بود هدایت   |
| گر در پناه لطفش باشم، عجب نباشد    | شرط است گاهل دل را لطفش کند حمایت    |
| هر جا که شوق باشد، صبر است بی تحمل | و انجا که عشق باشد، عقل است بی کفایت |
| در خاطری نیاید رمزی ازین معانی     | در دفتری نگنجد حرفی ازین حکایت       |
| دارم ز هر جفایت چشم هزار احسان     | دارم ز هر عتاب امید صد عنایت         |
| شکر غم تو گویم با هر کسی ولیکن     | هر چند شکر گویم، دارم بسی شکایت      |
| گر در دلت اثر کرد آه عماد بیدل     | نبود عجب که در سنگ، آتش کند سرایت    |

می بینید که او هم مثلاً شکر و شکایت از یار دارد، از عتاب او عنایت می طلبد، در سرگشتگی از وی راه می جوید، جورش را به جان می خرد و... اینها برخی از همان عناصر محتوایی است که جدا جدا و جای جای در شعر او هم دیده می شود، اما آیا آن نوش و نیشهای تنیده در هم، شکر و شکایت مرگب و ممزوج چطور؟ آیا شاعر توانسته به آن سرگشتگی، ژرفایی بدهد تا در برابرش قدر آن کوب، که معلوم نیست می تابد یا نه و از کدام گوشه سر خواهد زد، شناخته شود؟ نیز می توان فشردگی و ایجاز کلام حافظ را مثلاً با بیت چهارم عماد برابر گذاشت که بیشتر به پرگویی و تکرار می برد. اندکی هم به دو بیت اول عماد بنگریم: به راستی این که می گوید اگر یار جفا کند و خون دل داده را بریزد نباید بردباری کرد و باید گریخت، در عالم عشق چه جایی دارد و این چگونه عشقی است؟ ببینید، من نمی خواهم نقد محتوی کنم و بگویم چرا شاعر این را گفت و آن را نگفت، زیرا این گونه نقد، مطابق پیشینه دراز آن، سر از نظرگاههای اخلاقی یا عقیدتی به در می آورد و کار به نسخه پیچی ها و «باید و نبایدها»ی افلاطون وار (یا در وجه جدیدتر آن: نقدهای عقیدتی) می کشد، درحالی که ناقد اساساً باید بر چگونگی و شکل بیان این یا آن موضوع تمرکز کند. اما آیا با همه این حرفها می توان هرگز و حتی در کمترین حد، ذکری از این نکرد که شاعری چون حافظ دست کم قدری از توفیق خود را مرهون نوع موضوعات یا محتویهایی است که برگزیده و به اصطلاح در این قضیه رگ خواب هم میهنانش را در دست داشته است؟ (اگر هم تا کنون دقت کرده باشید این نگارنده تا کنون به این جنبه از بحث و نقد جز در حدود ضروری و ناگزیر آن پرداخته، درحالی که عملاً بیشترین حجم نقدها و بحثها و تحلیلهای حافظ در حقیقت نقد محتوی یا چیستی سخن، به جای چگونه بودن یا چه شکلی درآمدن آن بوده، چنان که در پیشگفتار این دفتر به اندازه نیاز ذکر شده است.) بعید نیست که حافظ غزل عماد را دیده و نوع محتوی و مضامین آن را نپسندیده و آنگاه خود محتوی دلخواه را با هوشیاری که همیشه در شناخت خوی و پسند شعر دوستان داشته طراحي کرده است. اما چنانچه به عکس، او قبل از عماد این شعر را گفته باشد، باز در اصل حکم خللی وارد نمی شود. مگر در همین دفتر کم به سنجش حافظ و عماد از جهات مختلف محتوایی و شکلی پرداخته شده، و مگر نتیجه کلی سنجشها جز در جهت تأیید این حکم بوده است؟ اما با همه این احوال می خواهم بگویم که قضا را در اینجا نیز بحث محتوای غزل عماد فرع بر شکل و شیوه بیان است و یا دست کم به آن نیز ارتباط می یابد و اساساً بحثی ساختاری است،



بدین سان که در غزل وی گسلی ساختاری دیده می‌شود که به گمان من حاکی از عدم وحدت و تمامیت و شاید گسیختگی در اندیشه شعری و ناتوانی در پیوند استوار بخشیدن به اجزاست. دیدیم که در بیت‌های اول و دوم سخن از عدم تحمل جور و جفای یار و ضرورت گریز از آن گفت. قبول دارم که شاعر اصولاً در گزینش مواد و محتوای شعر خویش آزاد است، اما این را هم باید ببینیم که او بلافاصله و بی‌هیچ مقدمه و قرینه‌ای برای ارتباط بخشیدن به ابیات، از تسلیم محض به یار و خواست و پسند او حرف می‌زند و اشاره به قاعده لطف وی می‌کند. آیا مخاطب (یار) و خواننده شعر حق ندارد پرسد چگونه آن به این بدل شد؟ اما عجالتاً حمل بر صحت کنیم و بگوییم او می‌خواسته بگوید که اصل قضیه همین لطف اوست و من شاعر معترف و تابع آنم؛ باشد، ولی آیا شاعر دست کم نمی‌بایست قرینه یا مقدمه‌ای که بتواند در این تغییر فاحش محتوی نقش مفصل و رابط را ایفا کند به دست دهد؟ من، خواننده نوعی، از کجا باید مقصود نهفته در دل او را دریابم؟ کافی بود او به کمترین لفظی اعلام می‌کرد که: نه، چنین نیست، و آنگاه «سر تسلیم و ارادت در پیش» می‌انداخت. آیا کار شاقی می‌بود؟ نکته در این است که حافظ وقتی از همان آغاز ابراز می‌دارد «شکریست با شکایت» یعنی این دو را به طور توأم و همزمان دارد (و نه چون عماد که تنها در آخر شعر می‌گوید «گرچه این را دارم، آن را هم دارم») در حقیقت پیشاپیش تمهیدی شاعرانه اندیشیده تا خواننده از همان آغاز شعر، قضایا را در متن و بطن آمیزه‌ای پارادوکسی از شکر و شکایت یا پذیرش و پرخاش، تسلیم و تردید و... بنگرد، پس اساساً چیزی را در تمامت شعر حمل بر تناقض به معنای متعارف نخواهد کرد. اما آیا در شعر عماد چنین است؟ پیدا است اگر رعایت چنین قواعد و تدابیر و تمهیداتی در عالم شعر ضروری نبود چه آسان بود موزون و مقفایی بر هم کردن و نام آن را شعر نهادن. همچنین به گمانم هر آن کسی که دیوان عماد را خوانده یا دست کم آشنایی با آن داشته باشد می‌داند که این شعر نشان دهنده اصل جوهره و هنجار غزل اوست و تازه شاید یکی از کارهای پذیرفتنی او باشد، و چنین نیست که من به عمد نمونه‌ای ناخوش را از او به انگیزه خرده‌گیری برگزیده باشم.

باری، در باب شعر حافظ، تأکید این نگارنده بر روال غزلی و غنای تغزلی آن است، به گونه‌ای که اندیشه‌ها، پرسش‌ها و پرسشگریهای شناخته و همیشگی او را هم در خود می‌گیرد، و حتی اگر هم بیت دوم به واقع در حیطه روابط مادی و ممدوح و خادم و مخدوم بوده باشد، آن را هم در سلک و سان عاشقانه شعر مستهلک می‌کند،

ضمن این که حکم قطعی در عاشقانه یا مدحی بودن بیت هم اصولاً و اساساً دشوار است. موارد آمیختگی مدح با تغزل هم، چنان که می دانیم، بسیار دارد، که گاهی هم کار تمیز این دو از یکدیگر، درست به دلیل درونمایه نیرومند تغزلی آنها، ناممکن می شود، اگرچه کوشش بیش از حد در یکسویه کردن قضیه و عاشقانه یا مدحی خواندن قطعی ابیات مربوط در حکم خطرپذیری بیحاصل است.

موسیقی وزن چهارلختی و ضربدار و مترنم، که می دانیم چه قدر مطبوع طبع هموطنان است، چنانچه با همان غنای تغزلی همراه باشد، پایه ای برای توفیق بیش و کم شعر فراهم می آورد، و پس از آن باید به کمپوزسیون دل انگیز واجها و هجاها پرداخت، مثلاً چند هجای «آ» در ابتدای لخت اول شعر، که به آرامی پایین می آید، زوجهای ز، ن، ش، ک، ی که دو به دو و به تناوب جایگزین همدیگر می شوند. غزل ردیف متعارف ندارد و نیازی هم ندارد، چرا که وقتی در قوافی یک شعر الف تأسیس التزام می شود، ما بعد الف (حالا هر هجا یا واجهایی که باشد) خود به خود کار ردیف را (البته تنها از حیث هماهنگی و تناسب آهنگ، نه محتوی) انجام می دهد، که اینجا «یت» است، و در شعر: هر نکته ای که گفتم در وصف آن شمائل ... (۳۰۱) هجای پس از الف تأسیس «ئل» است. اگر نیز شعر دارای ردیف بود، معلوم نبود به دلیل اشغال مقداری از حجم بیت چه بلایی بر سر آن می آورد.

- ۱ مُدامم مست می‌دارد نسیم جَعَد گیسویت  
خرابم می‌کند هر دم فَرِیب چشم جادویت
- ۲ پس از چندین شکیبایی، شبی، یارب، توان دیدن  
که شمع دیده افروزیم در محراب ابرویت؟
- ۳ سواد لوح بَینش را عزیز از بهر آن دارم  
که جان را نسخه‌ای باشد ز نقش خال هندویت
- ۴ تو گر خواهی که جاویدان جهان یکسر بیارایی  
صبا را گو که بردارد زمانی بُرقع از رویت
- ۵ و گر رسم فنا خواهی که از عالم براندازی  
برافشان تا فرو ریزد هزاران جان ز هر مویت
- ۶ من و باد صبا، مسکین دو سرگردان بی حاصل  
من از افسون چشم مست و او از بوی گیسویت
- ۷ زهی همت که حافظ راست، کز دنیی و از عقبی  
نیامد هیچ در چشمش بجز خاک سر کویت

۱. مدام: ایهام رایج (همواره + شراب؛ نک. ح ۱۱/۲).

نسیم: معنای اصلی و اولی در اینجا بوی و رایحه است، اما اگر کسی به سائقه ذائقه و حکم ذوق بخواهد که به اعتباری چون تموج گیسو یا دمیدن بوی و غیره ایهامی را به معنای وزش ملایم نیز اراده کند نمی‌توان آن را به جزم و قطع نفی کرد و مانع آزادی و پرواز ذهن او شد. (درباره معنای یاد شده، نک. ح ۲۹/۱).

جَعَد: در عربی صفت شخص است، حال آن‌که در پارسی اسم است = موی پیچیده. جَعَد = مرد دارای موی مرغول و پیچیده، و جَعْدَة مؤنث آن، در مقابل سَبَط و سَبْطَة، به ترتیب مرد و زن دارای موی باز و نرم (جمهرة، صحاح) جَعْدَ الشَّعْرُ جُعُودَة و جَعَادَة: پیچان گردید موی. (منتهی الارب) جَعَد صفت موی هم ذکر شده: شَعْرٌ جَعْد: بالفتح موی مرغول (همان) = پُشک، بُشک، مرغول، مرغوله، پیچیده، در هم پیچیده، زره، شکن، شکنج، مجعَد، موی پیچیده، موی شکسته، وِژگال (اگرچه دهخدا در

مدخلی جداگانه نوشته: در تداول ژولیده، شوریده) مقابل خوار، فرخال؛ موی کوتاه،  
مقابل سَبَط و مُسْتَرَسِل = موی فروهشته و راست افتاده و آویخته (دهخدا)  
خراب: نک. ح ۲/۱.

دَم: ایهام: الف. لحظه، کوتاهترین زمان؛ ب. نیرنگ و فریب، به اعتبار واژه «فریب»  
(نک. «دم» و «دم دادن» در: ح ۳۱۱/۵). ج. جرعه، به اعتبار مست و خراب (نک. «دم  
زدن» در: ح ۶۷/۲، که این معنی نیز در جوار دیگر معانی توضیح شده).  
۲. افروختن: ایهام یا استخدام به دو معنی: الف. افروختن، به اعتبار شمع دیده  
(اضافه تشبیهی) = روشن شدن یا کردن چشم به دیدن ابروی محراب‌گونه یار (که  
پیدا است ناظر به روشن کردن شمع در محراب مسجد است). همچنان که چراغ را مثل  
شمع به کار برده است: چراغ افروز چشم ما نسیم زلف خوبان است... (۴۶۵/۶) ب.  
افروختن = سوختن چشم، به اعتبار انتظار و شکیبایی بسیار که خود خواجه باز هم  
دارد: ماجرا کم کن و بازآ، که مرا مردم چشم... بسوخت (۱۸/۸) بسوخت دیده  
(مطابق قزوینی؛ خانلری: عقل) ز حیرت... (۶۵/۲) و... چشم از انتظار بسوخت  
(۴۸۲/۳)

محراب ابرو: ترکیب تشبیهی که بارها دارد. (نک. ح ۷۰/۱۱). حافظ همه جا  
محراب را برای ابرو به کار برده، اما سعدی آن را برای خود روی هم (علاوه بر ابرو)  
آورده است:

مرا روی تو محراب است در شهر مسلمانان

وگر جنگ مُغل باشد، نگردانی ز محرابم

(غ ۳۶۴)

شاعر به گفته خودش عمری آرزومند و چشم انتظار دیدن ابروی یار (طبعاً از  
نزدیک) بوده، همچنان که این خواست را جاهای دیگر هم بیان داشته: محراب  
ابرویت بنما... (۹۲/۳) گر بینم خم ابروی چو محرابش باز... (۳۵۲/۶) پیدا است برای  
تحقق این آرزو، دلدار یا باید از جایی بر گوینده آشکار شود یا اگر حضور دارد، برقع  
از چهره بردارد یا بالا بزند (چنان که در بیت ۴ خواسته است). و این معنی در اشعار  
عارفانه، معادل تجلی و برون آمدن از حالتی است موسوم به استتار.  
۳. ناصر بخارایی:

سواد خال او دارم به جای نور در دیده

مباد از چشم من خالی خیال خال هندویش

(دیوان ۳۱۲)

احتمال می‌دهم تقلیدی از بیت حافظ باشد با تبدیل ردیف «ت» به «ش».

لوح بینش: حافظ «بینش» را در تمامی جایها به هردو معنای حقیقی (دید معمولی) و بینایی (آگاهی و بصیرت) به کار برده، همچنان که بصر و نظر هم حاوی هردو معنای ظاهری و باطنی است. بدین سان می‌توان آن را ایهام انگاشت. پیشتر هم نظیر آن را داشتیم: چو کحل بینش ما خاک آستان شماس... (۲/۷) لوح بینش (= لوح بصر) تشبیه سیاهی چشم، که مایه دید است، به لوحی که بر آن نقش و نگار می‌کشیدند. «لوح بصر» در... بر لوح بصر خط غباری بنگارم (۳۲۰/۱) و: نقطه خال تو بر لوح بصر نتوان زد... (۳۶۱/۵)

معنای ساده بیت: سیاهی یا مردمک چشم من از آن روی برایم ارجمند و گرامی است که نسخه‌ای یا بازتابی (یا به اصطلاح امروز عکس برگردانی) است از خال سیاه تو بر روح و جان من.

تناظر چشم و خال: شاعر تصویری ارائه کرده از تناظر یا رویارویی میان چشم خود به عنوان انسان بیننده با خال محبوب آسمانی، که با توجه به اهمیت خال معشوق و معانی ژرف و گسترده‌ای که در شعر عارفانه یافته (نک. «خال» در: ح ۵۹/۳) نه تنها چیزی جزئی یا عنصری صرفاً تزینی یا زیبا نیست، بلکه به قولی تمامت هستی و حقیقت آن در این نقطه مضمّر و مستتر است. این خود بنمایه‌ای (موتیفی) است کاملاً رایج در شعر عرفانی یا باری متأثر از عرفان، اما این نیز هست که بسامد بالای آن در شعر حافظ این تصور را پیش می‌آورد که او علاقه‌ای ویژه به تصاویر و تعبیری پیرامون این تناظر و تقابل میان رائی و مرئی یا ناظر و منظور دارد تا بارها و بارها به معشوق اعلام دارد که:

مردم دیده‌ما جز به رخت ناظر نیست      دل سرگشته‌ما غیر ترا ذاکر نیست

این نگریستن مردم سیاهرنگ چشم به نسخه اصل خود یا همان خال، چندان تداوم می‌یابد که سرانجام در آن محو و مستهلک می‌شود، که به تعبیر کلامی اتحاد عاقل و معقول و به قول متصوفه وحدت جزء و کل پدید می‌آید. تردیدی نیست که شعرا هم باید بیان و نگاه ویژه خود را از قضیه داشته باشند، که یکی از آنها همین مقابل نهادن دو عنصر همانند به نام مردمک خود و خال محبوب است. حافظ این معنی را به اشکال گوناگون بازگو کرده است، چون:

مردم دیده ز لطف رخ او در رخ او      عکس خود دید، گمان برد که مشکین خالیست

که می‌گوید: چهره یار آنچنان لطیف است که وقتی به او خیره می‌شوم باز تاب مردمک

من بر روی او نقش یا حک می‌شود و در نتیجه مردمک من آن را به شکل خالی مشکی (و مشکین و معطر) می‌بیند. در جای دیگر، مردم چشم را به استعاره «نقطه‌ای سیاه و مدار و محور نور» می‌خواند، و همزمان آن را به باغی مصفا (به دلیل صفای چهره دلدار) مانده می‌کند و مجموعه اینها را نقش یا بازتابی می‌داند که از خال وی بر صورت خودش افتاده است:

این نقطه سیاه که آمد مدار نور      عکسیست در حدیقه بیش ز خال تو  
در شعری دیگر، همین نقطه سیاه چشم را باز پرتوی از خال یار می‌خواند، ولی همزمان آن را گوهر یکتا (= درّ یتیم، مروارید بی‌همتا) توصیف می‌کند:

مدار نقطه بیش ز خال تست مرا      که قدر گوهر یکدانه گوهری داند  
اما شکل‌هایی دیگر هم برای نشان دادن این تناظر و بیان این که چشم او دائماً نگرنده به یار است وجود دارد، از جمله این که چشم شاعر همچنان مبنا قرار گیرد، بدون خال، اما به مدد دیگر متعلقات معشوق، مثل قصر او، که به چشم می‌آید یا خیال روی او، که بر چشم شب زنده دار عاشق می‌گذرد؛ اگرچه آن تناظر و نیز محو شدن چشم یا بصر و بصارت این در آن همچنان به قوت خود باقی است، بنگریم:

چشم حافظ زیر بام قصر آن حوری سرشت      شیوه جنات تجری تحتها الأنهار داشت  
که چشم آن قدر به قصر یار (در حقیقت خود او) نگریسته که نقش قصر و جویبارهایش دقیقاً در چشم شاعر با جویهای اشک او مرسم شده و هردو اینهمانی یافته‌اند. گلشن چشم هم چیزی است چون این «جنات» یا آن «حدیقه»:

خیال روی تو گر بگذرد به گلشن چشم      دل از پی نظر آید به سوی روزن چشم  
و درست در بیتی دیگر از همین شعر، چشم شاعر، مطابق همان قاعده، به تکیه گاه یا بالش معشوق بدل می‌شود که همواره در آن لمیده است:

سزای تکیه گهت منظری نمی‌بینم      منم ز عالم و این گوشه معین چشم

و یا:

شاه‌نشین چشم من، تکیه گه خیال تست      جای دعاست، شاه من: بی تو مباد جای تو  
گاهی هم آن حدیقه و جنات و گلشن، معادلی چون باغ می‌یابد، و یار می‌شود نرگس آن:

نرگس باغ نظر چون تویی، ای چشم و چراغ

سر چرا بر من دلخسته گران می‌داری؟

نقش: قزوینی: لوح؛ اما در ابیات متعدد او «نقش» و «لوح» با هم آمده. (نک.



بسامدیه‌های حافظ، ذیل هریک از این دو واژه.) این بیت را هم در همان شمار باید قرار داد. همچنین «لوح خال» در برابر «لوح بینش» ایجاد تکرار می‌کند. نیساری هم در دفتر دگرسانیه‌ها «نقش» ضبط کرده است.

۴. بُرَقَع: روی‌بند ستوران و زنان عرب؛ جز این به صورت بُرُقُع و بُرُقُوع هم آمده، جمع: بُرَاقِع (لسان‌العرب) = روی‌بند زنان، روپوش، روی‌پوش، پرده، حجاب، روبند؛ نقاب زنان عرب، فارسیان به معنی مطلق روبند به کار برند. آندراج. جمع: بُرَاقِع و بُرَاقِيع (دهخدا) برَاقِيع جمع بُرُقُوع است. به گفته دُزى، جزءِ جهاز حیوانات بارکش و لباس زنان بدوی است. پرده‌ای است که چهره را از نقطهٔ مبداءِ بینی می‌پوشاند و از اطراف و روی پیشانی به سربند متصل می‌شود؛ از یک قطعه پارچهٔ موسلین یا کتان سفید نازک به شکل چهرهٔ انسان درست شده و تا روی زانوهای آویزان می‌شود. (فرهنگ البسةٔ مسلمانان ۶۲-۶۳) به گفتهٔ ونسینک در معجم او واژهٔ «برقع» در هیچ یک از کتب قدیم احادیث اهل تسنن (ماخذ او) نیامده و فقط فعل «تبرقع» در سنن بخاری (حج ۲۳) به کار رفته است. پوشیدن برقع در حالت احرام جایز نبوده، چنان‌که حضرت پیمبر (ص) عایشه را در حالت احرام از آن منع کردند. (ابن حجر عسقلانی، فتح الباری شرح صحیح البخاری، «کتاب الحج» ۴۰۵) ابن بابویه هم می‌گوید: حضرت از این که زنان مُحَرِّمه برقع و قُفَّازین [دستبندهای پنبه‌آگند (دهخدا) - م] بپوشند اکراه داشت. (ترجمه و متن کتاب من لایحضره الفقیه ۳، ۲۲۹) برقع: در متون کهن عرب چون دیوان متنبی و ابوالعلاء معری و صحاح جوهری به معنای جهاز ستور و روی‌بند زنان عرب به کار رفته است. در آثار کهن فارسی چون حدودالعالم، تاریخ بیهقی و دیوان ناصر خسرو بیشتر به معنی روبند ستور استعمال می‌شده، اما از قرن ششم به بعد در اشعار تغزلی به ویژه در تشبیهات و استعاره‌ها بیشتر به معنای روبند زنان و شاهدان آمده و سابقهٔ استعمال آن به متون شعری قرن ششم چون خاقانی و نظامی می‌رسد. ابن بطوطه در نیمهٔ اول قرن هشتم در سفرنامهٔ خود از زنان برقع‌پوش شیرازی یاد کرده است. دربارهٔ شکل و طرز دوخت روبند ستوران اطلاعی نداریم. اما شکل، نحوهٔ دوخت و تزیین و چگونگی پوشیدن برقع زنان در سرزمینهای اسلامی و در زمانهای مختلف بسیار متنوع بوده است. به گفتهٔ دُزى، برقع به زنان شهرنشین اختصاص داشته و چهرهٔ زنان روستایی چون پیرزنان شهرنشین گشوده بوده است. (دانشنامهٔ جهان اسلام، ذیل «برقع»، با قدری تلخیص و تغییر) چنان‌که اشاره شد، در قدیمترین متون پارسی به معنای روی‌بند ستور بوده، مثلاً بیهقی چند بار آن را به این معنی آورده است، مثل: «بر

اثر رسول، استران موکبی می آوردند با صندوقهای خلعت خلافت، و ده اسب، از آن، دو با ساخت زر و نعل زر و هشت به جُل و برقع زربفت.» (تاریخ بیهقی ۵۲)  
 صبا برقع و حجاب را از روی گل برمی دارد (غنچه مستور را می شکفاند و به تمام چهره می نمایاند). بنابراین، معشوق از طریق استعاره کنایی به گل مانده شده. حجاب برافگندن در اینجا معنای مثبت دارد، در حالی که گاهی هم جنبه منفی می یابد، که به افشای راز یا پرده دری تعبیر می شود: ... دم درکش، ار نه باد صبا پرده در شود (۲۲۱/۱۰) در این بیت سلمان هم اعتبار مثبت برای کار صبا منظور شده است:

گل ز بلبل روی می پوشد هنوز

ای صبا، برخیز و بردار این حجاب

(دیوان ۱۹)

احتمال می دهیم بیت حافظ برداشتی همراه با توسع از همین بیت باشد. در هر حال، پیداست که با گشاده شدن روی محبوب (تجلی او) سراسر جهان را نور و زیبایی فرامی گیرد، حتی با یک لحظه (زمانی) که تعبیری کاملاً شاعرانه از مفهوم عرفانی است.

۵. فنا: پیشتر گفته ام که حافظ گاهگاه تمایل به آن دارد که با مصطلحات و مفاهیم تصوّف بازی شاعرانه کند، که این خود می تواند گویای آن باشد که او التزام و انقیاد چندانی به رعایت معانی متعارف آنها در عرف تصوّف برای خود احساس نمی کند، و یکی از آنها همین «فنا» است. (نک. ح ۷۵/۶). در اینجا هم بدان سان. گفتنی است دو بیت ۴ و ۵ به لحاظ معنی وابسته به یکدیگرند و معنای همدیگر را متمیم می کنند (چنان که معمولاً هم در نسخ به دنبال هم اند). در بیت قبل، وقتی سخن از جاودانه آراستن جهان می گوید، طبعاً به منزله برانداختن فنا و نیستی به معنای حقیقی یا عادی است. حال در بیت کنونی، با توجه به اضراب و انصرافی که در «وگر» هست، ذهن خواننده نخست به سمت معنای عرفانی فنا می رود، به ویژه که واژه «رسم» می تواند القاکننده رسوم و شعائر تصوّف هم باشد، فنایی که خود عین بقا یا منجر به آن است. همچنین آن جانهای عاشقان که در لابلای تارها و شکنهای زلف معشوق جا خوش کرده اند، واصل به فنای عارفانه یعنی بقا گردیده اند، اما فرو ریختن این جانها از سر زلف (موضع بقا) معنایی جز مرگ آنها (به معنای معمول) ندارد. پس تا اینجا همان معادله برقرار است، یعنی در حقیقت رسم «فنا - بقا»ی عارفانه را برانداختن و همگی را به کام مرگ فرستادن. اما این تنها یک روی کار است، و خواننده در اینجا احتمالاً

درباره این معنی به تردید خواهد افتاد و ذهنش دوباره متوجه معنای عادی و غیر عرفانی «فنا» خواهد شد، و شاید هم از پذیرش مرگ و نیستی برای آن عاشقان اکراه پیدا کند. او شاید دوباره به قید «وگر» متوجه شود و این بار آن را به عکس حمل بر یک عطف و ربط عادی معنای دو بیت (و نه یک شقّ مقابل و مخالف) کند. در این صورت متقاعد خواهد شد که فنا همان مرگ و نیستی است. این فعل و انفعال ذهنی دقیقاً همان چیزی است که شاعرِ سخت ایهام دوست ما می خواهد. نگاهی به معامله مشابه او با «فنا» در دیگر مواردی که توضیح کرده ام (و مضافاً بازی او با واژه نزدیک به آن یعنی «اجل») این امر را بر شما مدلل خواهد داشت. شایان توجه این که عملاً هم مشکلی در درک بیت میان حافظ پژوهان روی داده است: هروی آن را چنین معنی می کند: اگر می خواهی فنا در جهان نباشد گیسوی خود را بیفشان تا جانمایی که در آن اسیر است آزاد شده به صاحبان خود برگردند. (شرح غزلهای حافظ ۱، ۴۲۷) ملاحظه می کنید که تا چه حد در باب بیت آسانگیری شده است. فردی دیگر در انتقادی از برداشت ایشان می نویسد: هرچند بیت ایهامی به این معنی دارد، اما چون محور اصلی بیت برانداختن رسم فنا از جهان است و معنی یاد شده این غرض را تأمین نمی کند، نمی توان آن را معنی اصلی بیت دانست. معنی اصلی و درست این است: اگر می خواهی فنا و نیستی را از جهان براندازی، گیسوی حیاتبخش خویش را بیفشان تا از هر موی آن هزاران جان فروریزد، و جهان سرشار از جان و حیات گردد و به این گونه رسم فنا از میان برود. (سید محمد راستگو، «حاشیه بر شرح حافظ هروی»، نشر دانش، س نهم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۷، ص ۴۴). پیدا است که ایشان هم به اصل قضایا التفات نکرده اند.

برافشان تا...: حذف به قرینه = برافشان مویت را تا...

۶. صبا را در اشعار گاهی آواره و آواره کننده می خوانند؛ ناصر بخارایی:

تانسیم زلف تو می آید از باد صبا در پی باد صبا خواهد شدن آواره دل

(دیوان ۳۲۰)

باد و سرگردانی، هم او:

پیش ازین چون خاک ره بودم، ولی اکنون چو باد

می روم بی پا و سر بر یاد رویش کو به کو

(همان ۳۶۶)

همرازی و همدلی عاشق با باد، به گفته خواجه... عزیز من، که بجز باد نیست

همرازم (۳۲۵/۶)

۷. دنیی و عقبی: نک. ح ۲۶/۲.

لخت دوم ایهامی می‌سازد که بیت را دارای دو ضلع معنایی جد و طنز می‌کند:  
 الف. جد: تو آن قدر عزیزی که هیچ چیز در این جهان و آن جهان در چشم من  
 گرامی تر از خاک کوی تو نیست. «زهی همت» در این شق کاملاً جدی است و شاعر آن  
 را از بابت همین مایه از عشق یار به خود منسوب می‌دارد. ب. طنز: من از دنیا و آخرت  
 نصیبی جز این ندارم که خاکی از کوی تو به چشمم بریزد. «زهی همت» هم در این  
 ضلع به لحن طنز و تسخر ادا می‌شود: بنازم به این همت (یا ماشاء الله از...) چیزی مثل  
 دولت دور قمری. (در باره ابیات دو ضلعی، نک. بحث ایهام، ج ۱، ۶۷۲-۶۷۴).

- ۱ دل من در هوای روی فرخ  
بود آشفته همچون موی فرخ
- ۲ بجز هندوی زلفش هیچ کس نیست  
که بر خور باشد او از روی فرخ
- ۳ سیاهی نیکبخت است او که دایم  
بود همراه و همزانوی فرخ
- ۴ شود چون بید لرزان سرو بستان  
اگر بیند قد دلجوی فرخ
- ۵ بده ساقی شراب ارغوانی  
به یاد نرگس جادوی فرخ
- ۶ دو تا شد قامتم همچون کمانی  
ز غم پیوسته، چون ابروی فرخ
- ۷ نسیم مشک تاتاری خجل کرد  
شمیم زلف عنبربوی فرخ
- ۸ اگر میل دل هر کس به جایست  
بود میل دل من سوی فرخ
- ۹ غلام خاطر آنم که باشد  
چو حافظ، چاکر و هندوی فرخ

۲. هندو: اینجا، در درجه نخست، اعتبار سیاهی زلف مراد است، و نیز شاید بتوان گفت که راهزنی و درازدستی یا تطاول هم اراده شده است، چون یکی از تعبیر شعرا درباره زلف این است که به روی یا گردن محبوب دست اندازی می کند. (نیز نک. ب. ۹).

۳. موقوف المعنی با بیت قبل است در اشاره به زلف معشوق که «هندو» خوانده و در اینجا «سیاه» نامیده شده، که صفت بدل از موصوف به معنای غلام یا کنیز سیاه است، و معمولاً اعتبار بی قدری و بی بهایی، شرارت و نظایر اینها در مورد او لحاظ

می شده، اما اینجا به عکس، وی را نیکبخت خوانده از بابت تسمیه به ضد، زیرا زلف به اعتبار نزدیکی به یار طبعاً قدر و منزلت می یابد. (نک. ح ۷۶/۹).

همزانو: ایهام: الف. همراه و همنشین؛ ب. این که در بلندی تا زانوی یار یا هر شخص مورد نظر می رسد؛ عراقی، در همین معنی و به همین شکل:

چون دل من در سر زلف تو شد      هم شود گهگاه همزانوی تو

( کلیات ۲۶۴ )

۶. پیوسته: ایهام (همیشه + ابروان متصل به یکدیگر) در جمالشناسی قدمایکی از صفات مطلوب برای ابروان، پیوسته بودن بوده است. پیشتر در مورد کاربرد فعلی آن (پیوست، پیوستم) شواهدی ارائه شد (در: ح ۲۳/۵) و اینها هم نمونه هایی از کاربرد به صورت صفتی است؛ امیرحسن:

چشم مستش که دلی گوشه نشین دارم ازو      خوش کمانیست که پیوسته کمین دارم ازو

( دیوان ۳۲۲ )

که کاملاً ایهامی و پر صنعت است، چه گذشته از ایهام «پیوسته» به ابروان متصل، «گوشه» هم ایهام به گوشه چشم و ابرو و نیز دو گوشه کمان و کنجی که کمین می کنند دارد، و صنایع دیگر؛ عبید زاکانی:

کمان ابروی پیوسته می کشی تا گوش      بدان امید که صیدی کجا توان انداخت

( کلیات ۶۶ )

عماد فقیه، همراه با همان ایهام در «گوشه»:

قبله عاشق دلخسته بود پیوسته      ابروی او، که به هر گوشه از او بیمار است

( دیوان ۷۶ )

سلمان، که او هم بارها این ایهام را دارد، چون:

شکل ماه نو خم ابروی او را راستی      نیک می داند، دریغ ماه نو پیوسته نیست

( دیوان ۶۳ )

یارب، آن ابرو چه محراب است کز سودای آن

در زوایای فلک پیوسته «یارب یارب» است؟

( همان ۷۱ )

۹. هندو: اینجا هم (مثل ب ۲) صفت جانشین موصوف (= غلام یا کنیز) است، چنان که در پارسی به معنای مطلق خادم یا بنده نیز هست و وقتی می گفتند «هندوی فلان» همین معنی را اراده می کردند؛ سنایی:

نه زلیخاز چهره نیکوش      به غلامی خرید و شد هندوش؟  
(حدیقه ۲۳۳)

نظامی:

جهانداران که ترکان عام دارند      به خدمت هندویی بر بام دارند  
(خسرو و شیرین ۳۰۷)

امیر حسن، در اشاره به غلامی و راهزنی، هردو:  
هرچند هندوی توام، چون دزدم از لعلت شکر؟

در هر کمین بنشاندۀ ای ترکان تیرانداز را  
(دیوان ۵)

چنان که شواهد اخیر نیز نشان می‌دهد، «هندو» را در موارد فراوان همراه با «ترک» آورده‌اند، از آن روی که هردو در بندگی و چاکری اشتراک دارند، و در این همراهی، مقاصدی را دنبال می‌کردند چون تناسب این دو از همین لحاظ، و نیز ایجاد کنتراست (تضاد) یکی در سیاهی آن و سپیدی این، چنان که نظامی می‌گوید:

دلش را برده بود آن هندوی چُست      به ترکی رخت هندو را همی چُست  
(پیشین ۶۶)

و همچنین ارزشمند بودن بنده ترک و کم قدر و بها بودن هندو. نیز به همین دلیل است که می‌گفتند: هندوان سهل الوصول اند و به خلاف ترکان برای برآوردن کام صاحبانشان ناز و مقاومت نمی‌کنند، چنان که فرخی سیستانی می‌گوید:

تا ترا ترکی سه بوسۀ دزدیده دهد      هندویی را بتوان برد و پرداخت ز کار  
(دیوان ۴۳۷)

(نیز نک. «هندو» در: ح ۸۳/۱).

\* \* \*

خانلری مخاطب غزل را فرّخ آقا، سردار شاه شجاع در حمله به آذربایجان، دانسته (دیوان ۲، ۱۲۱۱) و آنگاه حدس زده‌اند که او از حافظ شعری خواسته «و اگر چنین باشد، لحن شوخی و طنز را نیز در آن می‌توان یافت.» (۱۲۱۲) اگرچه در عوالم غزل نباید از چنین لحن و تعبیری نسبت به یک رجل مملکتی شگفت زده شد، ولی پذیرش آن در باب یک سردار هم خالی از دشواری نیست، چه حالت اخوانی بر غزل غلبه دارد.

و اما برخی اشعار با قوافی یا ردیفهای مختوم به حروفی چون ث، ج، ح و غیره هست که در مورد دیوانها می توان گفت به اصطلاح برای جور کردن جنس حروف بوده، اما در خصوص حافظ که خود فاقد دیوانی مدوّن به شکل متعارف بوده چنین حکمی نمی توان کرد. سلیم نیساری هم بر این است. (مقدمه‌ای بر تدوین غزلهای حافظ ۲۱۳) ضمن این که این شعر را هم الحاقی دانسته است. (همان جا، ح) البته طبع خانلری و قزوینی در مورد غزلهای مختوم به حروف مذکور با هم تفاوت آشکار دارند و خانلری بیشتر آنها را ندارد.

در هر حال، غزل به قدری سست و سهل است که قبول تعلق آن به حافظ بس دشوار است، هرچند هر شاعری ممکن است در کنار اشعار جدی اش مقداری کم یا بیش از اخوانیات یا سروده‌های سردستی نیز داشته باشد، و لذا اصولی نیست که مصححی به صرف سستی و خساست سخنی آن را از دایره آثار او بیرون بگذارد.



- ۱ دی، پیر می فروش - که ذکرش به خیر باد -
- گفتا: شراب نوش و غم دل ببر زیاد
- ۲ گفتم: به باد می دهم باده ننگ و نام
- گفتا: قبول کن سخن و هرچه باد باد
- ۳ سود و زیان و مایه، چو خواهد شدن ز دست
- گو: بهر این معامله غمگین مباش و شاد
- ۴ بادت به دست باشد، اگر دل نهی به هیچ
- در معرضی که تخت سلیمان رود به باد
- ۵ حافظ، گرت ز پند حکیمان ملالت است
- کوته کنیم قصه، که عمرت دراز باد

۱. دی (دیروز)، دیشب، دوش، دوشین، دوشینه و نظایر آن: کمتر در شعر در معنای حقیقی لفظ به کار می رود، و به ویژه در شعر عاشقانه، و حتی بیش از آن در شعر عارفانه، بهانه ای است برای نقل حال یا تجربه ای که برای شاعر روی داده یا مدعی روی دادن آن است. در مورد احوال و تجاربی چون واقعات عرفانی، با توجه به نوع و ماهیت آنها، کمتر می توان آنها را در ظرف زمانی و مکانی متعارف جای داد و اساساً تصور زمان و مکان به معنای محسوس و مادی در مورد آنها قابل طرح نیست، چرا که از نظر عرفا حالی که ممکن است با معیارهای رایج و قواعد و قوالب ذهنی ما در حدود یک لحظه یا چیزی کم و بیش انگاشته شود در اصل می تواند فراخایی ازلی - ابدی را در بر گیرد. در هر حال، شاید در مواردی، این حال عارفانه به واقع در یک روز یا شب پیش روی داده باشد، اما حکم اغلب و اکثر در این باب همان است که ذکر شد، و بهتر است از هرگونه حدس و گمانی در محدوده زمان واقعی درباره شان پرهیزیم و فرض را بر یک گذشته نامشخص، ذهنی یا تخیلی بگذاریم.

پیر می فروش: معمولاً همان پیر طریقت، پیر میخانه، دردی کش یا خلاصه پیر نمادین و آرمانی موسوم به «پیر مغان» است. ذکر او هم (چنان که شناخته شعرخوانان و حتی نگاشته در کتب بدیع دبیرستانی است) جز به خیر (= شراب) نیست. اینجا هم

در جایگاه ره‌شناس و رهنما و فراخواننده به عشق و سرمستی، یعنی ارجمندترین و بامعنی‌ترین چیز ممکن در حیات گذران بشری در زیر این گنبد دَوّار قَهّار غَدّار است. دیالوگ کوتاهی که میان شاعر و پیر در گرفته، تمهیدی است شکلی و بهانه‌ای برای این که شاعر «گروهی شک و پرسش را» که (به قول اخوان ثالث) در نگاهش ایستاده با پیر در میان بگذارد و پاسخ بطلبد، این که مثلاً: من، شمس‌الدین محمد معروف خلق به «حافظ کلام‌الله» که همواره مرا در سفر و حضر قرآن پیچ به دست دیده‌اند و حرمت نهاده‌اند چگونه در این نیکنامی جامه بدرم و به سلک رندان باده‌نوش درآیم؟ پیر هم در همین قالب می‌تواند با لحن مشفق همیشگی اش شاعر را از مدار مسدود قیود و ملاحظات مرسوم و «ننگ و نام»‌های متعارف (که: اگر چنین کنم چنان خواهد شد) برهاند. ظاهر دیالوگ، واقعی و جلوی چشم خواننده نشان می‌دهد، و باید هم نشان بدهد، حتی اگر این در حقیقت امر گفتگویی باشد در ذهن و درون شاعر با همان پیر ذهنی، پیری که همواره سخنش برای گوینده پذیرفتنی و فرمانش بردنی است.

۲. شاعر به گفته خود هنوز به آوازه و اعتبار و موقعیت خود نزد عامه خلق و اهل زهد می‌اندیشد، اما پیر کار افتاده، که آن سوی معروفیتهای متعارف و نام و ناموس‌های بی‌اعتبار را می‌بیند، می‌خواهد او را از اسارت در درون پیله خود ساخته و بیمها و مصالح و روابط او با خلق و محیط برهاند و به وی نشان دهد که هنر آن باده‌ای که پیشش می‌نهد چیست و چگونه می‌تواند با نفی امور پیش پا افتاده و عافیت و عاقبت‌اندیشی جویندگان بهشت، شاعر را به اصل قاعده بقا یعنی عشق و شادیهای همیشگی یا بهشت موجود رهنمون شود. (درباره ننگ و نام، نک. ح ۸/۳).

قبول: = باد صبا، که با «باد» ایهام دارد؛ ابوریحان: «صبا را نیز قبول خوانند که بر روی کعبه همی آید [...] باد دبور از سوی مغرب است و از پشت کعبه همی آید.» (التفهیم ۶۳) سعد وراوینی: «عرصة اقالیم چنان بپیماید که سرعت سیرش گرد غیرت بر کوکبه صبا و دبور افشاند و آتش رشک در مجمره شمال و قبول افکند.» (مرزبان‌نامه ۱، ۱۷)

سخن: دو معنی دارد، که می‌توان آن را ایهام تلقی کرد: الف. معنای معروف = حرف و کلام؛ ب. امر، موضوع، قضیه، مقوله؛ در معنای اول می‌گوید: حرف را بپذیر، و در دومی: موضوع و قضیه (= باده‌نوشی برای رفع غم) را قبول کن.

۳. شاید بتوان این شریفه را به عنوان مستند قرآنی بیت ذکر کرد: لِكَيْلَا تَأْسَوْا عَلَىٰ مَا فَاتَكُمْ وَلَا تَفْرَحُوا بِمَا آتَاكُمْ وَاللَّهُ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ (حدید ۲۳) (تا بر آنچه

از کف شما به در شد دریغ مخورید و بر آنچه شما را دهد شادی مکنید، و خداوند هیچ خودپسند خودستایی را دوست نمی‌دارد.)

سود و زیان و مایه: در هر معامله و تجارتی چیزی بجز این سه نیست، و بنابراین، مقصود آن است که همه چیز حیات مطلقاً از میان رفتنی است؛ پس غم و شادی در چنین امر بی‌محل و گذرانی معنایی ندارد.

معامله: این نیز دو معنی دارد: الف. داد و ستد؛ ب. موضوع، قضیه، امر.

۴. باد به دست بودن: همان ایهام معهود متداول میان دو معنای حقیقی و مجازی در مورد سلیمان وجود دارد که مثلاً در:

حافظ از دولت عشق تو سلیمانی شد      یعنی از وصل تو اش نیست بجز باد به دست

معرض: جای عرض و ظاهر کردن چیزی، و به فتح راء نیز درست است. غیاث، آندراج؛ عرضه گاه، نمایشگاه، جمع: معارض (دهخدا، یادداشت مؤلف) به نظر این نگارنده در اینجا یعنی موضع و جایگاه، و «در معرضی که» بر روی هم یعنی در جایی که، در حالی که. البته شاید بتوان از آن چیزی چون محل عارض شدن (حوادث) را هم به اعتبار زوال ملک سلیمان اراده کرد.

به باد رفتن: باز با دو معنی (تباه شدن + بر روی باد رفتن): «وی [سلیمان] دیوان را فرمود [...] گوشکی از جواهر و یاقوت بکردند صد ارش، ده پوشش [= آشکوب، طبقه - م] در هر پوششی صد زن. چون باد شادروان او را برگرفتی و در هوامی بردی، دیوان آن گوشک را برگرفتندی و حرم سلیمان در آنجا، و آن را در هوامی بردندی با باد برابر.» (قصص قرآن مجید ۳۶۹-۳۷۰) «شیخ ما گفت: عزیزتر از سلیمان نباید و ملک از وی عظیم‌تر نیاید، بازین همه به دست وی جز بادی نبود (و لِسُلَيْمَانَ الرِّيحُ؛ انبیاء ۸۱) آنگه قدر مُلکتش به وی نمودند که او را از تخت فرود آوردند و صخر جنی را - که شیطانی بود - به جای او بنشانند...» (اسرارالتوحید ۳۰۱)

خواجو حتی بسی بیش از خواجه با سلیمان و باد مضمون ساخته، چون:

پیش صاحب‌نظران ملک سلیمان باد است      بلکه آن است سلیمان که ز ملک آزاد است

(دیوان ۳۷۹)

بین که تخت سلیمان چگونه شد بر باد      اگرچه بود به فرمان او وحوش و طیور

(همان ۷۰۶)

تخت سلیمان کنایه از فارس نیز هست. (نک. یادداشتهای قزوینی ۳، ۳۱۲). اما بعید می‌دانم اینجا اراده شده باشد، اما غنی ظاهراً آن را به معنی فارس و قرینه‌ای بر تعلق

شعر به عصر ابواسحق می‌داند.

۵. اینجا با ظرافت، پیر می‌فروش را «حکیم» می‌خواند، اما نه حکیم به معنای متعارف، بلکه حکیمی که به جای ورود به مباحث حکمت نظری یا عملی، تأمل در ژرفنای حیات آدمی می‌کند و در پی کشف رمز بقای اوست، حکیمی چون «طیب عشق» که همّت بر حلّ عوارض عمدهٔ انسان در جهان گذران بسته است، حکیمی با نظر جامع و شامل، که آن سوی معاملات مرسوم و اغراض مقصور آدمیان را (که بدانها اشاره رفت) می‌بیند و از بی‌معنایی و بی‌حاصلی استغراق و اشتغال دایم به این ملاحظات هشدار می‌دهد و درد عشق را در صدر شیوه‌های درمانی خویش به جای تندرستیها و شادیهای رایج گذارده است.

و اما در لخت دوم احتمال می‌رود، گذشته از صرف طباق میان «کوته» و «دراز»، معنایی آمیخته به طنز را هم دنبال کرده باشد، بدین سان که پیر حکیم می‌گوید: من آنچه شرط بلاغ است، یعنی اصل و بنیان حکمت حیات آدمی و رمز ماندگاری راستین اوست، با تو گفتم، اما اگر نمی‌پذیری، باشد، پس عزت و عمر زیاد، که سخنی دوپهلوی می‌نماید: یکی آنچه در هر خداحافظی یا به قول قدما «خیر باد» به گونهٔ رایج گفته می‌شود، و دیگر طنزی در این که: عمرت در این غفلت دراز باد، یعنی درازی کمّی زندگی، بدون معنی و حاصل اصلی آن، که پیر ذکر کرد، و ما نیز. سخن غالباً فشردهٔ حافظ چه بسا چیزها در خود دارد که در نظر نخست دریافته نمی‌شود.



غنی غزل را در شمار چند شعر می‌گذارد که آنها را «به قرائن مؤکده» راجع به ابواسحق می‌داند. (تاریخ عصر حافظ ۱۳۶-۱۳۷) او شعر را بازگوکننده یا تداعیگر باده‌نوشیهای روزهای پایانی ابواسحق با احساس پوچی و گذران بودن عمر و دولت خویش تلقی می‌کند. این نگارنده پیشتر دربارهٔ آنچه به زعم او زیاده‌روی غنی در مربوط کردن اشعار با رویدادها و کسان زمان حافظ است سخن گفته (ج ۱، ۴۰۹ به بعد) ضمن این که در جای خود بر این که اشعار او بیش از تمامی غزلسرایان مرتبط با امور و احوال ایام اوست تأکید کرده است. (همان جلد، ۹۱ به بعد) بر روی هم معتقد است که در انطباق دادن اشعار او با امور و مسایل بیرونی باید حدّی موجه و معقول را نگاه داشت، که غنی نگاه نداشته و کوشیده است تا حتی برخی سروده‌ها را هم که نمی‌توان دلایل کافی و متقن بر ارتباطشان با امور عصر یافت به هر تمهیدی به آنها

پیوند دهد. این غزل هم چنان نیست که قرائن مؤکده بر ارتباط آن با شاه شیخ و منش و کردار او در بر داشته باشد، بلکه بیشتر احتمال می‌رود حسب حالی از شاعر و بازگوکننده پاره‌ای تردیدهای او در گزینش بزرگ میان مستوری و مستی باشد. باید توجه داشت که شقوق و شاخه‌های گزینش در اعصار مختلف با هم یکسان نیست، مثلاً آنچه در دوره جدید مثلاً به صورت انتخاب میان مشی و مرام سیاسی یا پیوستن به نیروهای مبارز در برابر حاکمیتها یا اختیار مکتبها و فرقه‌های فکری جدید و نظایر اینهاست، در آن روزگاران بیش از هر چیز میان دین و تصوف و عرفان یا زهد و عشق، و یا پذیرش اصول و مبانی این یا آن نحله کلامی، حکمی و امثال اینها بوده و بیشتر جنبه فرهنگی و فردی داشته است. از همین روست که باید به فرزندگان آن روزگاران نیز حق داد تا دغدغه گزینشهایی از این دست را مطابق مقتضیات عصر خویش داشته باشند. این را از آن روی می‌گوییم که ممکن است در مواردی با لحاظ نکردن اهمیت چنین گزینشهایی برای خواجه، توجه خود را بیش از حد مصروف بر جستجوی شأن نزول‌ها و خاستگاههای متفاوت برای شعر، از جمله روابط شاعر با این یا آن فرد و رویداد (که البته و در جای خود وجود دارد و انکارپذیر هم نیست) کنیم.

- ۱ شراب و عیش نهان چیست؟ کار بی بنیاد  
زدیم بر صف رندان و هرچه بادا باد
- ۲ گره ز دل بگشا، وز سپهر یاد مکن  
که فکر هیچ مهندس چنین گره نگشاد
- ۳ ز انقلاب زمانه عجب مدار، که چرخ  
ازین فسانه هزاران هزار دارد یاد
- ۴ قدح به شرط ادب گیر، زان که ترکیبش  
ز کاسه سر جمشید و بهمن است و قباد
- ۵ که آگه است که کاووس و کی کجارتند؟  
که واقف است که چون رفت تخت جم بر باد؟
- ۶ ز حسرت لب شیرین، هنوز می بینم  
که لاله می دمد از خون دیده فرهاد
- ۷ مگر که لاله بدانست بیوفایی دهر  
که تابزاد و بشد، جام می ز کف نهاد
- ۸ بیا، بیا، که زمانی ز می خراب شویم  
مگر رسیم به گنجی درین خراب آباد
- ۹ نمی دهند اجازت مرا به سیر و سفر  
نسسیم باد مصلی و آب رکناباد
- ۱۰ قدح مگیر، چو حافظ، مگر به ناله چنگ  
که بسته اند بر ابریشم طرب دل شاد

۱. بسیاری از شاعران، غزلهای همروال این دارند، مثلاً خواجو (چند غزل)  
وصّاف الحضرة، عبید، عماد فقیه و... اما آنچه مختصر شباهتهای مضمونی با این شعر  
دارد یکی از عبید است:

نسیم خاک مصلی و آب رکناباد      غریب را وطن خویش می برد از یاد  
( کلیات ۷۰ )

و دیگر از عماد:

خوشا هوای مصلی و آب رکناباد      که آن مفرح دل وین مقوی جان باد

(دیوان ۱۰۴)

البته حافظ مضمون مشابه این دو مطلع را پس از چند بیت قرار داده است. شراب و عیش نهان: = شراب نهان و عیش نهان، با حذف به قرینه؛ پیداست حافظ معمولاً در خود شراب شک نمی کند و نمی گوید «شراب چیست» و تنها در مواردی در آن به نظر نفی می نگرد که شراب انگوری در برابر باده عشق و معرفت قرار می گیرد و با آن قیاس می شود (که بسامد این گونه موارد نیز، چنان که در جای خود ذکر شده، بسیار پایین است.) به هر حال، رند بر کنار از شراب در حکم عجیبه هشتم است (مگر این که «رند» به مفهوم عرفانی آن آمده باشد).

زدیم بر صف رندان: خود عنوان یا سرلوحه بحث مفصل این نگارنده درباره رند و رندی است. (جلد یکم، که می توانید به همان جا بنگرید.) لخت دوم را هم دهخدا در شمار امثال آورده است. (امثال و حکم ۲، ۹۰۳)

در هر حال، از ویژگیهای رند (به معنای حقیقی) یکی هم ارتکاب فاش هر فسق و فاحشه‌ای است، و نه چون اهل ریا نوشیدن و دهان تطهیر کردن و پی گم کردن، و تأکید خواجه هم بر همین جنبه است.

۲. مهندس: واژه را جوالیقی معرب و مشتق از «هنداز» پارسی [= اندازه - م] با تبدیل «ز» به «س» می داند و «هندسة» را هم اسم آن. (المعرب ۳۵۲) جوهری هم در ماده «هندز» آن را دقیقاً از «اندازه» پارسی می داند و اسم فاعل آن را «مهندز» ذکر و چنین تعریف می کند: کسی که قادر بر (حفر) قناتها و (ساختن) بناهاست، جز این که زاء را به سین بدل کرده و مهندس گفته اند، زیرا در زبان تازی حرف زائی که پیش از آن دال باشد وجود ندارد. (صحاح) ابن منظور هم بر این است. (لسان العرب) مهندس در قدیم به معمار و کشنده نقشه و طراح انواع مستحدثات از خانه، باغ، قنات، پل و... اطلاق می شد، و در اشعار حافظ هم به فردی با فکر دقیق و برخوردار از رموز حرفه خویش گفته شده است. مشهورترین مهندس در عالم شعر، سمنار (یا سِنمار، یا سِنِمَار) است، اعجوبه‌ای همه فن حریف از روم که نعمان برای ساختن قصر مشهور خُورَنَق از روم به یمن فراخواند. (برای آگاهی از او، هنر، مهارت و جامعیتش و آنچه کرد و آنچه بر او رفت، نک. هفت پیکر ۵۸ به بعد.) نظامی وصفی دقیق و چون همیشه هنرمندانه درباره او دارد، از جمله:

|                              |                             |
|------------------------------|-----------------------------|
| هست نام آوری ز کشور روم      | زیرکی کو ز سنگ سازد موم     |
| چابکی چربدست و شیرینکار      | سامدستی و نام او سمنار      |
| گرچه بناست، وین سخن فاش است  | اوستاد هزار نقاش است        |
| هست بیرون ازین به رای و قیاس | رصدانگیز و ارتفاع شناس      |
| نظرش بر فلک تنیده لعاب       | از دم عنکبوتِ اصطربلاب      |
| چون بلیناس روم، صاحب رای     | هم رصدبند و هم طلسم گشای    |
| آگه از روی بستگان سپهر       | از شبیخون ماه و کینه مهر... |

(همان ۵۹)

سمنار خورنق را چنان از کار درمی آورد که وصفش را باز تنها و تنها از نظامی می توان شنید. اما آنگاه که نعمان از او می پرسد: اگر مزدی بیشتر یابد می تواند به از این بسازد، مهندس هنرور بیگناه و بی خبر از کید و کین شاهان می گوید: آری، اگر خورنق چنین است آن کاخ بارها برتر از این خواهد بود. نعمان از بیم آن که سمنار قصری بهتر برای دیگری سازد و شهرت او را، که «رَبِّ الخورنق» خوانده می شد، تباه کند بی درنگ فرمان می دهد تا وی را از بام برکشیده او به زیر افکنند، و درد و دریغ شاعر:

کارگر بین، که خاک خونخوارش      چون فگند از نشانه کارش

(۶۲)

پس از سمنار، شیده معمار است:

اوستادی به شغل رسّامی      در مساحت مهندسی نامی

(۱۴۱)

البته او بخت آن را داشت که منذر با او چنان نکند که نعمان با همکار وی کرد. و اما آنچه از مجموعه آگاهیهای ما از مهندسان و معماران قدیم برمی آید این که کاردانی و چیرگی آنان تنها محدود به طراحى و ساختن ابنیه و اماکن نبوده، بلکه آنان برخوردار از جامعیتی در رشته خود و شعب پیرامونی و دید و نگرشی ژرف بوده اند، کما این که آثار به جای مانده از آنان گواهی روشن بر این ویژگی مهم این رشته است. اما از میان مضامین غزلی بر حول مهندس، یکی از شایعترین آنها همین است که هیچ یک از آنان، با وجود دقت و مهارت و رازدانی و گره گشایی، قادر به حل مشکلات بزرگ افلاک و انجم و یا عشق نیست؛ چنان که حافظ گفته، و سعدی هم بر آن است:

قَصّه به هر که می برم، فایده ای نمی دهد      مشکل درد عشق را حل نکند مهندسی

(غ ۵۸۲)



اما اگر این مهندس خود یار باشد قضیه فرق می‌کند؛ به گفته خواجه:

طربسرای محبت کنون شود معمور      که طاق ابروی یار منش مهندس شد

بیت دارای ایهام کلی یا از شمار آنهایی است که دوضلعی نامیده‌ام و این بیت هم یکی از نمونه‌های ذکر شده برای این نوع از ایهام بوده است. (جلد ۱، ۶۷۲-۶۷۴) گره نگشودن مهندس، هم می‌تواند به گره دل مربوط شود و هم به راز سپهر، و بدین سان دو معنای کاملاً متفاوت از آن پدید می‌آید و هر دو هم به خوبی جامی افتد.

۳. انقلاب: اصطلاحی نجومی است = solstice (فرانسه) تغییر فصل از تابستان به زمستان و از بهار به تابستان. نخستین را انقلاب شتوی و دوم را انقلاب صیفی گویند. انقلاب صیفی تحویل آفتاب است از آخرین درجه برج جوزا به درجه نخستین برج سرطان، که بلندترین روز و کوتاهترین شب را در تمام نقاط زمین به همراه دارد. انقلاب شتوی، تحویل خورشید است از آخرین درجه قوس به اولین درجه جدی، که کوتاهترین و بلندترین شبها پیدا می‌شود. (مصطفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی)

ملاحظه می‌کنید که شاعر با بهره‌گیری از این اصطلاح (به قرینه زمانه و چرخ) آن را بر دگرگونیها و چرخشهای روزگار خود حمل کرده و گفته است: چرا باید از چنین تبدلاتی شگفت زده شد، درحالی که اساساً حرکت چرخ پیر بر همین هنجار بوده است؟ شارحان به مدلول نجومی «انقلاب» التفات نکرده و هریک به نحوی در صدد توجیه معنای آن برآمده‌اند. گفتنی است در قدیم این واژه دو معنی بیش نداشته، یکی عام (= چرخش، گردش، گشت و واگشت و نظایر اینها) و دیگر خاص یا اصطلاحی، که ذکر شد. بدیهی است انقلاب به مفهوم سیاسی (revolution) در زبان پارسی از موالید عصر جدید، یعنی از حدود عصر بیداری به این سو و از کاربردهای فعالان سیاسی و روشنفکران این دوره است.

هزاران هزار: احتمالاً، از آن روی که بلبل (= هزارستان، هزارآوا، هزار) داستانسرا و افسانه‌سرا خوانده شده، ایهامی به آن دارد، چنان که چند بار ایهام در واژه «هزار» در اشعار خواجه بیانگر علاقه او به آن است، مثل:

بهار عمر خواه، ای دل، و گرنی این چمن هر سال

چو نسرین صد گل آرد بار و چون بلبل هزار آرد

۴. ادب: = نگهداشت پاس و ارج و احترام هر چیز، کس و آیین، و به‌ویژه مورد تأکید در فتوت و تصوّف است. مهمترین نمود آن در اشعار، یکی ادب عشق است و دیگر حرمت نهادن بر سلسله بزرگان باستان، خاصه در آیین باده‌نوشی، چنان که همین

معنی مورد تأکید خواجه است. (دربارهٔ ادب، نک. ح ۵۰/۱۱؛ نیز در مورد جلوه‌ای خاص از آن، نک. ح ۵۴/۷).

باده‌نوشی و شادخواری، به دلیل پیشینهٔ هزاران‌سالهٔ آن از روزگار کشف و کاربرد و روایی رسوم و آداب و ویژهٔ آن نزد اقوام و ملل مختلف جهان، به هیچ روی امری ساده و پیش پا افتاده انگاشته نمی‌شود، بلکه دارای آیینی ویژه و دربایست‌ها و بایست و نبایست‌هایی است که همواره از سوی اهل آن مرعی بوده و همین نگهداشت آیینها و آرمانهای آن است که خود مایهٔ پیوند هر نسل از شادخواران با بزرگان و پیشروان باستانی آن بوده است، چنان‌که حتی آثاری از همین آیینها، خواه و ناخواه و خودآگاه یا ناخودآگاه، به شعر عارفانه یا قلندرانه نیز سرایت یافته، چنان‌که غزل خواجه خود یکی از برترین نمودهای بازتاب فرهنگ و آیین کهن باده‌خواری است، چنان‌که همین بیت یکی از نمونه‌های گویای آن است. خواجه، قطع نظر از این که باده در اینجا به کدام گونه یا معنی است، گوشزد می‌کند و هشدار می‌دهد که: آنگاه که قدح سفالین شراب را به کف می‌گیری، حرمت و آداب آن نگاه دار و بدین بیندیش که چه بسا همین قدح در سرشت و آمیغ خود خرده‌های خاک بزرگانِ خاک‌شدهٔ روزگاران باستان را داشته باشد. و لحن شاعر هم آمیخته به تأملی و دریغی بر سرگذشت و سرنوشت دردناک و عبرت‌انگیز نوع انسان است؛ آری، آن بزرگانِ خاک‌خورده شده، تازه نمادهای سروری و سرفرازی و شأن و شکوه بشر به روزگار خویش بوده‌اند که چنین آسان و خوار بر سرانگشتان ما جای گرفته‌اند. اما تو، باده‌نوش شادخوار اینجا و اکنون، اگر از اهالی گسترهٔ فهم و فلسفه و فرزاندگی باشی، هرگز این قدح را خوار نخواهی داشت، چه اگر چنین کنی بی‌گمان خویشتن خویش را نیز شکسته‌ای. فردوسی، در سخن از دیدن دقیقی به خواب، می‌گوید که پیشگام جوانمرگ او به وی سفارش نگهداشت آیین و آداب باده‌خواران کهن را کرده است:

|                               |                             |
|-------------------------------|-----------------------------|
| چنان دید گوینده یک شب به خواب | که یک جام می داشتی چون گلاب |
| دقیقی ز جایی فراز آمدی        | بران جام می داستانها زدی    |
| به فردوسی آواز دادی که: می    | مخور جز بر آیین کاوس کی     |

(شاهنامه ۶، ۶۵)

آری، به گمانم «داستانها» بدین کوتاهی چه حرف‌ها که در دل ندارد. ترکیب: فرهنگها تعاریف مختلف از آن داده‌اند، چون نهاد، اندام (معین) چیزی در جایی نشانیدن (زوزنی، المصادر) بر هم نشانیدن (دهخدا) اما به گمانم مناسبترین معادل

آن در اینجا مزاج و سرشت باشد.

ترکیب پیاله‌ای که در هم پیوست      بشکستن آن روانمی دارد مست  
چندین سر و پای نازنین از سر دست      بر مهر که پیوست و به کین که شکست؟  
(رباعیات خیام ۱۰۵)

قدح از کاسه سر: تعبیری است ناشی از شباهت شکل قدح با کاسه سر و نیز  
شباهت لفظ (کاسه = کاس، کأس) عطار:

آن کاسه سری که پر از باد عجب بود      خاکی شود که گل کند آن خاک، کوزه گر  
(دیوان ۳۷)

مولانا:

قدح باده نسازیم جز از کاسه سر      گرد هر دیگ نگردیم، نه ما کفلیزیم  
(کلیات ۴، ۱۲)

خود حافظ:

روزی که چرخ از گل ما کوزه ها کند      زنهار، کاسه سر ما پر شراب کن  
در هر حال، از بنمایه‌هایی است که خیام بیشترین سهم را در روایی بخشیدن به  
آنها دارد.

جمشید: در ادبیات سنسکریت نام او یم و پدرش ویوسونت Vivasvant است. یم و  
یمی جفتی است شبیه به مَشِیگ و مَشِیانگ (= مَشی و مَشیانه، میهری و میهریانه،  
مهری و میهریانه). در ادبیات پهلوی هم جفتی به نام یمَا دارد. موجودی جاویدان  
است، و اگرچه در شمار خدایان نیست، با آنها برابر و همسراست. در اوستا یم پسر  
ویونگهونت Vivanghavant بزرگترین پادشاه و پهلوان است. در شاهنامه پسر  
طهمورث (در اصل: تخموروپه) و پادشاهی است با دو برهه یکسره دیگرگون،  
هریک به درازای سیصد سال. در روزگار نخست، پادشاهی فره‌مند و سودرسانترین  
کس به مردم خویش، با سیاهه‌ای پر و پیمان از کشفها، اختراعاها و خدمتها، با بهره‌ای  
بزرگ در فرایند رشد و دگرگونی قوم ایرانی. جمشید در چهره اساطیری‌اش از  
خداگونگان قوم هند و ایرانی بوده که آن را در مهاجرتی دیرپا و دشوار از  
سرزمینهای یخبندان شمال روسیه در طلب جایگاهی خوش آب و هوا تر به سوی ایران  
وئج (فلات ایران) و شبه قاره هند با کاردانی بسیار رهبری کرده و شهری بزرگ و  
زیرزمینی را به نام «وَرِ جمکرد» برای تندرست ماندن آدمیان و ستوران و دیگر  
جانداران آنان بنا کرده است، اگرچه این رویداد در حماسه ملی ایران بازتابی نیافته

است. باری، او برای نخستین بار مردمان را بر چهار ردهٔ دینداران یا آتشبانان، جنگاوران، کشاورزان و پیشه‌وران بخش کرد تا هر کسی کار و خویشکاری خود را بشناسد. تختی ساخت که در سر سال نو دیوان آن را با پادشاه به آسمان برداشتند (که این نیز مایهٔ آمیختگی با قالیچه یا شادروان مشهور سلیمان گردید) و همین رویداد به جشن نوروز بدل شد. اما پس از این، فریفتهٔ بزرگی جایگاه و شکوه خویش شد و به وسوسهٔ اهریمن، منی پیشه کرد و خود را خدا خواند. فرهٔ کیانی از او گسست. مردمان از او برآشتند، رویگردان شدند و از بد روزگار از ضحاک (معرب اژی‌دهاک) اهرمن‌خویی که نماد ستیز با هر چیز زنده و زندگان است، در برابر جمشید یاری خواستند. با شورشی که درگرفت جمشید گریزان شد. ضحاک سرانجام در آمل بروی دست یافت و او را با ارّه از میان به دو نیم کرد. (برای آگاهی بیشتر دربارهٔ او، نک. صفا، حماسه‌سرایی در ایران ۴۲۴-۴۵۱؛ نیز نک. «جم» در: ح ۱۲/۹).

بهمن: اوستا Vohvmana پهلوی Vahuman؛ جزء «وهو» = خوب و نیک و «من» از ریشهٔ man (مرتبط با واژه‌های هم‌ریشه در زبانهای لاتینی) = منش و اندیشه. پس بهمَن بر روی هم یعنی به‌منش، نیک‌اندیش، نیک‌نهاد. (معین، حاشیهٔ برهان، با اندکی تغییر) در شاهنامه پسر اسفندیار است، و برخی ایران‌شناسان چهره و پاره‌ای کردارهای او را با اردشیر دراز دست هخامنشی (اردشیر یکم) انطباق داده‌اند، که یکی از مستنداتشان ابیات شاهنامه است، که او را اردشیر خوانده، با دستی دراز تا سرزانوان، چنان که از نگاه نیای او، گشتاسپ، چنین توصیفش کرده است:

ورا یافت روشندل و یادگیر      ازان پس همی خواندش اردشیر...

چو بر پای بودی، سرانگشت اوی      ز زانو فزونتر بدی مشت اوی

(۳۲۰، ۶)

و اما سرگذشت بهمَن در شاهنامه از آنجا آغاز می‌شود که اسفندیار در اردو کشی به سیستان پسرش را که هنوز نوجوانی بیش نیست به همراه می‌برد و او را چون پیامگزار نزد رستم و خاندان می‌فرستد. شهزادهٔ نازپرورد آنگاه که از بالای کوه رستم را در پای کوه با آن یال و کوپال می‌بیند گوشه‌ای از خلق و خوی خود را نشان می‌دهد و به گمان این که پدرش با رستم برنیاید، تخته‌سنگی بزرگ را به سوی جهان‌پهلوان فرومی‌غلتاند، که او هم با پاشنهٔ پا آن را از خود دور می‌کند. هنگامی که اسفندیار به تیر رستم از پای درمی‌آید، در واپسین دمه‌های حیات بهمَن را به رستم می‌سپارد تا وی را پرورش دهد، و یل رادمرد هم به همه‌گونه از بهمَن تیمارداری و وی را تربیت می‌کند

و به دربار گشتاسپ می فرستد. بهمن تا آنگاه که رستم زنده است حرمت پرورنده خود را نگاه می دارد، لیکن پس از کشته شدن رستم بر سیستان می تازد، ویرانش می کند، فرامرز، پسر رستم، را می کشد و زال و رودابه فرتوت را به بند می کشد، هرچند بعد به شفاعت بزرگان آزادشان می سازد.

منظومه حماسی بهمن نامه سروده ایرانشاه بن ابی الخیر درباره کارهای نمایان بهمن است، که او را باید پهلوان واره ای متعلق به عصر افول روح بزرگمردیهای کهن خواند. منظومه هم تقلیدی است خام از فردوسی، به بحر متقارب (که به طبع نیز رسیده). موضوع آن هم چیزی است که خلاصه آن در شاهنامه آمده، یعنی نبردهای خونخواهانه بهمن با فرزندان رستم. (درباره این منظومه، نک. حماسه سرایی در ایران ۲۸۹-۲۹۴).

قباد: اوستایی گوات Kavāta پهلوی گواذ Kavādh مرکب از دو جزء: Kavā = گوی، گئی (لقب شاهان کیانی) + vāta = به قولی محبوب و به قولی دیگر خرسند، و بر روی هم: کی محبوب یا خرسند (معین، حاشیه برهان) قباد: معرب آن است. (جوالیقی، المعرب ۲۶۵) بدین نام دو تن را داریم: نخست کیقباد، از شاهان کیانی در شاهنامه. با خود کامگی و ستمگری گرشاسب، پسر زو تهماسب، کشور گرفتار پریشانی و شورش می شود. زال، پهلوان خردمند و گرداننده اصلی کارها، رستم جوان را در نخستین مأموریت مهم خود به البرز کوه می فرستد تا قباد را بیابد و بیاورد تا بر تخت نشیند و کارها سامان گیرد. رستم در این کار سترگ و رازناک، قباد جوان زیبا و فره مند را در حالی که با جوانان همسال در کوهسار می زید پیدا می کند و به پایتخت آورده بر تخت می نشاند. او از پادشاهان نیک و پیروزمند و غمخوار مردم خویش است که در روزگار او به شادی و رفاه می گذرانند، چنان که معمولاً پادشاهان پرورش یافته در سختی و دامن طبیعت در این اثر سترگ، فرمانروایانی نیک، شایسته و به سائقه در آشنایی شان دوستدار مردم اند (همچون فریدون و کیخسرو) به خلاف شهزادگان نازپرورد دربار پدر (مثل کاوس، نوذر و گرشاسب). او چنان بزرگوار است که به مردم می گوید: شما از زندگی بر بخورید، من منت دارم بر خورداری شمایم:

هر آن کس که دارد، خورید و دهید      سپاسی ز خوردن به من بر نهید

(شاهنامه ۲، ۷۴)

(درباره او، نک. شاهنامه ۲، ۶۲-۷۵، و صفا، حماسه سرایی ۴۹۵-۴۹۷).

قباد دیگر، پادشاه ساسانی، پدر انوشروان (۴۸۸-۵۳۱ م.) که جنبش مزدک در

روزگار او روی داد. (نک. پیگولوسکایا، یا کوبوسکی [و دیگران]، تاریخ ایران ۹۸-۱۰۲). بی‌گمان مراد خواجه، قباد نخستین است.

۵. کاوس: در اوستا کوی اوسَن kavi usan یا کوی اوسَدَن kavi usadhan (= آرزومند) اگرچه مطالب چندانی دربارهٔ او از این کتاب برنمی‌آید، اما در منابع پهلوی آگاهیهای بیشتری در باب او هست. در کتاب دینکرت در چهار داد نسک و سوتگر نسک از وی به تفصیل سخن رفته، از جمله این که از سه برادر دیگرش به سال بزرگتر بود و بر هفت کشور و دیوان و آدمیان فرمانروایی داشت. بر کوه البرز هفت کاخ ساخت، یکی از زر، دو از سیم، دو از پولاد و دو از آبگینه، و از این دژ بر دیوان مازندران فرمان می‌راند [اگرچه او را در شاهنامه اسیر دیوان مازندری می‌بینیم - م] حدیث سلطنت مطلقهٔ او در شاهنامه به صورت جهانگردی و فتوح او در آن دیار و جز آن بازتاب یافته است. (نک. صفا، پیشین ۴۹۹-۵۱۰). و اما در حماسهٔ ملی پسر کیقباد است، و به خلاف پدر خود ساخته‌اش نازپرورد بار آمده، چنان که بخشی مهم از پادشاهی او شرح هوسبازیها و سبکسریهای او، عزمهای ناگهانی و کارهای نااندیشیدهٔ وی و لاجرم دشواریها و خطرات شگفت‌انگیزی است که برای کشور پدید می‌آورد، از جمله لشکرکشی به مازندران به دنبال توصیف اهریمن در جامهٔ خنیاگر از خوبیهای آنجا، و رفتن همان و اسارت در چنگال دیوان همان. در اینجا هم، همچون دیگر ماجراجوییهای هول‌انگیز او، این رستم است که می‌باید به انگیزهٔ رها کردن کشور از خطر، پای به رکاب درآورد، اگرچه در آغاز «داستان سهراب» برخوردی بیخردانه با جهان‌پهلوان کرد، که چنان خشم و خروش او را برانگیخت که او را نادان و ناتوان از تدبیر ملک خواند و به «یک مشت خاک» مانده کرد و به قهر بیرون شد و پهلوانانِ بیمناک از سرنوشت سرزمین ایران به دشواری او را آرام کردند. دیگر ویژگی شخص کاوس تزلزل رأی و تلَوَن و تذبذبی است که در برخی مقاطع به جای عزم راسخ از خود نشان می‌دهد، که یک نمونهٔ آن دودلی و بی‌تصمیمی او بود در برابر نیرنگبازی زن سوگلی ناپاکرای خویش، سودابه، در گناهی که به ناروا بر سیاوش بست، که خود آغازی بر فاجعهٔ سهمگین قتل این پهلوان رادمرد و خردمند و در پی آن جنگها و کشتارها و ویرانیهای دیرپا در دو کشور شد. سرانجام و در اوج این امور و احوال و به هنگام پیری کاوس و به در شدن رشته کارها از دستان او، این بار غم را «عیسی دمی خدا بفرستاد و برگرفت» زیرا با پیدایی کیخسرو خجسته، فرزند برومند سیاوش، نبردهای دیرپا فرسوده‌ساز به سود ایران فرجام گرفت. (دربارهٔ شخص و

خوی و خیم کاوس، نک. از همین قلم، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی (۲۵۷-۲۶۰).  
 کی: از آنجا که فعل جمله (رفتند) جمع است لاجرم آن را باید کسی جز «کاوس کی» (کاربرد رایج شاهنامه، چنان که در سخن فردوسی دربارهٔ دقیقی هم دیدیم) دانست، اما چه کسی؟ دوشق محتمل است: یکی این که به مرور و به خطا «کاوس کی» واو عطف گرفته باشد. دیگر این که به معنای کیخسرو و صورت کوتاه شدهٔ آن باشد. من احتمال شقّ اخیر را، به دلیل آگاهی خواجه از شاهنامه، که به رغم تفاوت آشکار شیوهٔ غنایی او با اسلوب حماسی، شواهد متعدد بر آن هست، بیشتر می‌دانم.

و اما «کی» (= گویِ اوستا) واژه‌ای است که هم به صورت مستقل و به معنای پادشاه در شاهنامه و دیگر متون حماسی به کار رفته و هم به صورت پیشوندگونه‌ای در آغاز نامهایی چون کیتباد، کیکاوس، کیخسرو، کی آرش (کی آرشن) کی پشین (کی پیسین) کی اپیوه و جز اینها آمده است. آرتور کریستن سن، خاورشناس نامور دانمارکی، معتقد بود که «کی» جزء نخست نام پادشاهانی واقعی به نام کیانیان بوده که در نواحی شرقی و شمالی فلات ایران فرمان می‌رانده‌اند. (کیانیان ۱۱؛ برای آگاهی از تفصیل نظریات و پژوهشهای او به کل کتاب، به ترجمهٔ ذبیح‌الله صفا بنگرید.) این در حالی است که برخی دیگر از خاورشناسان بر آنند که این خاندان همان قدر افسانه‌ای بوده است که پیشدادیان، از جمله استیگ ویکندر سوئدی. (نیز دربارهٔ کی و کیانیان، نک. پژوهش استاد ابراهیم پورداود، یشتها ۲، ۲۱۷ به بعد، که دربارهٔ چند تن از شاهان این خاندان نیز به تفصیل سخن رفته است.)

رفت تخت جم بر باد: همان ایهام با معنای زوال (۹۶/۴)؛ دربارهٔ معنای دوم (حرکت بر روی باد) در توضیح «جمشید» به حمل تخت جم به آسمان به دست دیوان (مشابه سلیمان) اشارت رفت.

۶. گذشته از تلمیح معمول و ایهام معتاد در «لب شیرین» به شیرینی لب، آنچه در بیت مبنا قرار گرفته ارتباط میان لاله و شهید است. فرهاد هم، مثل لیلی و مجنون و دیگر عشاقِ جان‌باخته، شهید به شمار می‌آید و لاله هم مثل دیگر گیاهانِ رُسته از خون، یادگار زندهٔ این کشتگان است. (نک. ح ۳۸۰/۷). خواجهو بیتهایی در این باره دارد که ممکن است خواجه، به دلیل علاقه‌اش به خواجه، از طریق او این مضمون را بیان کرده باشد، هرچند پیشینه‌ای بس بیش از خواجه دارد:

ظاهر آن است که از خون دل فرهاد است      آن همه لاله که بر کوه و کمر می‌روید

(دیوان ۶۵۸)

از نم دیده و خون جگر فرهاد است هر گل و لاله که از سنگ برون می آید  
(همان ۶۷۴)

(نیز درباره شیرین و فرهاد، نک. ح ۵۵/۴).

۷. مگر: تأکیدی است = یقیناً، قطعاً و حتماً، که پیشتر توضیح داده شده. (ح ۱۷/۹)  
پس اینجا به نقل مثالی بسنده می کنم، از زبان کتایون به پسرش اسفندیار، وقتی می بیند  
پسر قصد نزاع با پدر (گشتاسپ) بر سر تاج و تخت دارد:

مگر گنج و فرمان و رای و سپاه تو داری، بر این بر فزونی مخواه

(شاهنامه ۶، ۲۱۸)

همچنین جام و قدح را بسیار به لاله (مثل گل سرخ، نرگس و...) نسبت داده اند،  
چنان که حافظ لاله را به صورتهای مختلف تصویر کرده: چون قدحی پر از شبنم،  
قدحی در کنار مستی افتاده بر لب جوی، و گاه با تعبیر منفی کاسه گدایی. لاله رسته از  
خون فرهاد هم، همراه با حیات کوتاه و شهیدگونه خود لاله، در حکم تأکیدی  
دوقبضه بر بیوفایی روزگار است.

۹. نسیم: چون با باد همراه است، لاجرم معنای اول و اصلی آن بو و رایحه خواهد  
بود. (نک. ح ۲۹/۱) اگرچه اراده باد ملایم به صورت ایهام و معنای ثانوی هم جایز  
است. (درباره مصلی و رکنا باد، نک. ح ۳/۲).

۱۰. ناله چنگ: از دو جهت می گوید: یکی این که همراهی آوای چنگ و هر ساز  
دلنواز دیگر با باده به طبع نور علی نور است؛ و این معنای حقیقی است. اما یک معنای  
کنایی هم در کار است، یعنی فاش و آشکارا باده خوردن، مثل: ... به بانگ چنگ مخور  
می، که محتسب تیز است (نک. ح ۴۲/۱).

ابریشم: = سیم ساز (در سازهای زهی) رگ، رود، زه (حافظ این سه را هم، خواه به  
صراحت و استقلال و خواه به صورت ایهام دارد) تار، وَتَر (ج اوتار) موی و گیسو  
(تشبیهی، که باز هم دارد) و غیره. نامگذاری به ابریشم از آن روی است که در قدیم  
جنس برخی سیمها در بعضی از سازها (به ویژه سیم بم) از ابریشم بوده، چنان که  
امروزه هم جنس برخی سیمها از غیر فلز است (مثل سیم نایلونی در عود، گیتار  
اسپانیول و غیره) و به همین سان تارهای غیر فلزی در برخی سازهای بومی در بعضی  
قبایل و اقوام در جهان. در دهخدا: ابریشم: تار سازها که به زخمه یا به ناخن نوازند،  
ابریشم رباب و چنگ، وتر؛ مقدمه الادب زمخشری. مطلق سازهای زه دار. و اما در ادب  
پارسی، ابریشم یا ابریشم، هم به معنای سیم ساز آمده و هم به معنای ساز سیمی



(چنان که در دهخدا هم آمده است). نخست به معنای سیم (که در بیت متن همین اراده شده) فردوسی:

از ابریشم چنگ و آوای رود      سراینده این بیتها می سرود  
(شاهنامه، طبع بروخیم ۲۹۴)

اثیر اخسیکتی:

عدو اگر نبود، گو مباش آن بدرگ      بریشمیست برین ارغنون سرآهنگی  
(نقل از صفا، تاریخ ادبیات ۲، ۷۰۹)

برای شناخت بیشتر از موضوع، ناگزیر از توضیحی همراه با بیان نظر خود درباره این بیت است: اشاره کردم که جنس برخی سیمها از ابریشم بوده به ویژه سیم بم. در این بیت هم شاعر «ابریشم» را به معنای سیم بم ارغنون آورده، و سیمهای بم، نسبت به سیمهای زیر، کاربرد کمتری دارند و بیشتر برای ایجاد آکورد و همگامی در نواختن مورد استفاده قرار می گیرند. اثیر هم به گمانم از همین خاصیت بهره گرفته و دشمن شاه را در دستگاه ارغنون مانند ممدوح (که می دانیم «ارگان» به معنای دستگاه، برگرفته از نام همین ساز در زبان یونانی است) در حکم سیم بم با صدایی که گهگاه سر می کند دانسته، چنان که واژه «سرآهنگ» در اصطلاح موسیقی قدیم دقیقاً به همان معنای سیم بم یا ابریشم بم است که اغلب فقط به کار آکورد گرفتن می آمده است. بنابراین شاعر، این دشمن را به صورت موجودی کم اهمیت توصیف کرده که تنها هر از گاهی خودی نشان می دهد و نقش و شأنی بیش از این ندارد، ضمن این که «رگ» در «بدرگ» هم ایهامی به سیم ساز دارد (که در ضمن مترادفات ذکر شد). دوم به معنای مطلق ساز از نوع سیمی یا زهی؛ سنایی:

شده از غیرتش بریشم تن      زهره زهره بریشم زن  
(حدیقه ۷۶)

خود خواجه هم در قطعه‌ای به نظر می رسد آن را به همین معنی به کار برده باشد، و شاید هم مطابق شیوه همیشگی اش با ایهام به معنای سیم. به هر حال «ابریشم زدن» = نواختن (دهخدا):

ناخوشیها دیده‌ام از زاهد پشمینه پوش      من غلام مطربم کابریشمی خوش می زند  
(دیوان ۲، ۱۰۸۸)

همچنین در دهخدا به شاهد این معنی، بیتی از فردوسی (که در بیت اخیر نیز دیدیم آن را به معنای سیم به کار برده) درج شده به این صورت:

سمن عارضان پیش خسرو به پای      به آواز ابریشم و بانگ نای  
اما جلوی بیت علامت «؟» به نشانه تردید در انتساب بیت یا هیأت خود بیت  
گذارده‌اند، و این نگارنده در جستجو در شاهنامه بدان برنخورده، و «سمن عارضان»  
هم قدری به دور از شیوه سراینده است. دیگر این که در دهخدا معنایی دیگر (کاملاً  
متفاوت با دو معنای یاد شده) برای ابریشم ذکر شده و آن عبارت است از دستان ساز،  
پرده ساز، با این یگانه شاهد از سید حسن غزنوی:

سر فریاد نداریم، پگاه است هنوز      یک دو ابریشم شاید که فروتر گیرند  
به نظر می‌رسد کاربردی نادر باشد. این نگارنده تردید دارد آیا مراد شاعر چیزی  
چون پرده‌های بسته شده روی دسته سازهایی چون تار و سه تار است؟ گفتنی است  
این پرده‌ها در عصر ما از جنس زه تابیده از نوع نازک و بس ظریف است، اما شاید  
بتوان حدس زد که در قدیم آن را هم از تارهای ابریشم می‌ساخته‌اند. پرسش دیگر  
این که آیا شاعر در اینجا هم همان سیم را اراده نکرده و نخواسته بگوید یکی دو سیم  
پایین تر (= بم تر) بزنند؟ در هر حال، ای کاش شواهد بیشتری برای این معنی در دست  
بود و می‌شد دقیق‌تر و فارغ از حدس و گمان در این باره سخن گفت. البته در فرهنگ  
معین هم معنای پرده و دستان ذکر شده، ولی بدون شاهد؛ ضمن این که در تعلیقات  
اسرارنامه هم مصحح نوشته است: ابریشم: پرده، و گوشه موسیقی هم هست (۲۹۶) اما  
همچنان بدون شاهد، که شاید نقلی از دهخدا و معین با قدری تغییر باشد (مثلاً استنباط  
ایشان از «پرده» مذکور در این دو فرهنگ به «گوشه») و الله اعلم. ملاح معتقد است  
ابریشم، هم نوع و جنس رشته را معین می‌کند و هم این را که شادی به رشته‌ای لطیف  
بسته شده است. (حافظ و موسیقی ۴۴)

و اما به نظر این نگارنده، در بیت متن در «بستن دل بر ابریشم» همزمان دو چیز  
متضاد و پارادوکسی به هم آمیخته: نازک و ظریف، و در عین حال محکم و مطمئن  
بودن رشته ابریشم یا همان تار ساز. عمده لطف بیت هم در همین است، بدین سان که  
از سویی می‌گوید رشته طرب مثل ابریشم چنگ باریک است، پس این رشته نازک  
شادی را از دست مده و گرنه زودا که گسسته می‌شود؛ و از سوی دیگر به مخاطب  
حالی می‌کند که این رشته، با همه باریکی، چون نخ ابریشم محکم و مقاوم است و اگر  
دل خود را به آن ببندی، خاطر جمع باش که به استوارترین آویزگاه یا حبل متین دست  
یافته‌ای. می‌دانیم که ابریشم را در قدیم به دلیل استحکام تارهای ظاهراً ظریف آن در  
برخی رزم افزارها به کار می‌بردند، مثلاً نوعی خفتان به نام قزاگند یا کژاگند (قز، کژ =  
ابریشم) را با قرار دادن مقدار زیادی رشته ابریشم در درون آن می‌ساختند، که در برابر

سلاحهای دشمن بسیار مقاوم بود. باری، شاد بودن و چگونه شاد بودن نیز، هم ظریف و شکننده یا گسلنده است، و هم استوار و ایستاسازنده؛ سهل است و ممتنع. به هر حال، حافظ است دیگر، شاعری که کمتر می‌افتد چیزی بگوید و بیش از یک مقصود را در آن دنبال نکند.

و اما شادی، خوشباشی، عیش، عشرت و امثال اینها، چنان‌که در بحث از نمادگرایی حافظ گفته‌ام، معمولاً در شعر او مجمل است و تشخیص ماهیت و معنای آن به برداشت خود خواننده شعر و فرهنگ و خوی او واگذارده می‌شود، اما یک چیز در این میانه مسلم است: شادی و عیش فرزنانگان، عارفان و معرفتمداران هرگز چون خوشباشیهای سرخوشانه و فارغدلانه و عاری از جوهر درد و فکر و دغدغه عامه نیست. یکچنین شادایی، اگر هم موهبتی باشد، موهبتی است دریغ شده از اینان. اما یک چیز دیگر هم برای صاحبان فهم و فضل و عرفان مسلم است، و آن این‌که برخی دردها هم مثل درد عشق یا اندیشه، شادیها و عیشها و وجدای ویژه خود را دارد. مثالی از عرفان بزخم: می‌دانیم عالم طریقت در درون خود چه ندبه‌ها، گریه‌ها، سوزها و نیز چه احساس خوف و خطرها دارد. از ابوالحسن خرقانی نقل است که: «از دنیا مرو تا از سه حال یکی پیدا شود: یا آن‌که در محبت خدای آب چشم خویش خون بینی یا از ترس او بول خویش خون بینی یا در بیداری استخوانت بگدازد و باریک شود.» (نقل از برتلس، تصوف و ادبیات تصوف ۳۴۴) لیکن از یاد نبریم که آنچه در نهایت از این احوال برمی‌آید شادی و خوشنودی درون است و بس. عرفان به هیچ روی مبلغ سردی و افسردگی و عبوسی نبوده، و اگر باشد باید در اصالت آن تردید کرد. تفاوت آشکار مشرب شوق و عشق و شور با زهد سرد در همین است. زهد می‌کوشد تا آدمی را مدام از دوزخ بیم دهد ولی عشق می‌خواهد تا دوزخ را هم بر آدمی گوارا کند. حال بنگریم که همان خرقانی، گوینده همان عبارات، چگونه از شادی راستین جان سخن می‌گوید: «از بسیار جانها آواز ماتم برآید و از بعضی آواز دف. هرچند در دل خود می‌نگرم همه آواز برمی‌آید، آواز دف و نی.» (همان ۳۴۵) آری، گوینده هر دو یکی است، اما این دو قول تفاوت ماهوی یا تناقض معنایی ندارند، چون اولی مبتنی بر معاملت است و دومی مبین غایت. حافظ از «ناله چنگ» (و دیدیم با ابعاد درونی آن) گفت، و خرقانی هم از «آواز دف و نی» درونی.

عبدالعلی دستغیب شعر را به احتمال متعلق به دوره چهارم حیات حافظ (از میانه سلطنت شاه شجاع به بعد، یعنی حدود ۷۶۷ و درگیریهای خواجه با، و دلگیریهایش از، محیط) دانسته، و مربوط به پیش از سفر وی به یزد. (حافظ‌شناخت ۲، ۷۲۰-۷۲۱)

و اما غزل، فکر و فلسفه‌ای مشخص را دنبال می‌کند: نگاهی به کلیت جریان حیات از کهن‌ترین روزگاران اساطیری تا کنون، بدین انگیزه که آدمی با نتیجه‌گیری از تمامی تبدلات و تصاریف دهر در زیر گردش چرخ، وضعیت خود را در این فرایند پیوسته گردشها و در این کارگاه زایش و مرگ بنگرد و در فرصت کوتاه عمر از هر آنچه مایه و موجب شادی است، از باده (به هر معنی) موسیقی دل‌انگیز و حتی آب و هوای دلپذیر و جز اینها بهره‌گیرد، آن هم نه از نوع به اصطلاح زیرجلی و با صدگونه مخاطره یا ملاحظه بلکه به آزادی و آشکاری. (این معنی در مطلع و مقطع، هردو، نمود یافته: در مطلع با آشکارا یا چون رندان خوردن، و در مقطع با کنایه نوشیدن به بانگ چنگ.) نیز دیدیم که فرق این شادی فکورانه با خوشگذرانی فارغانه چیست. خنده دهان‌نما نیست، پوزخندی است برخاسته از تأمل بر بازیهای روزگاران، با نگرستی به تمامی عظمت‌هایی که همین آدمی در برابر گردش خردکننده آسیای دهر آفریده، هرچند گذرا و تباه شونده. به هر حال، لحن شاعر در این باره نه از تکریم عاری است و نه از تأسف. حال قدری دقیق‌تر بنگریم.

پس از ذکری از پیوستن به رهایی رندانه، از ضرورت گشودن گره دل و توجه به خود انسان در برابر کار و کردار سپهر (خواه کار کورانه و خواه کین‌توزانه) حرف می‌زند. این سپهر هم خود انقلاب یا چرخش و زیر و رویی دارد و با هر دور فسانه‌های بی‌شمار ولی در حقیقت تکراری و برمداری مداوم از مرگ و نیستی در پی می‌آورد. با ذکر «فسانه» (به طور مجمل) بر آن می‌شود که مثالها و مصداق‌هایی نیز از آن بدهد (به راستی دقت کنیم به این نظم ذهنی و باز همان طراحی دقیق ساختار). جالب توجه این که هم از فسانه‌های اصلاً حماسی (اشخاص و رویدادهای شاهنامه‌ای) نمونه می‌دهد و هم غنایی (شیرین و فرهاد). اما ذکر چندین پادشاه از اعصار اساطیری و پهلوانی نباید موجب اشتباهی در نوع ادبی این شعر و دیگر اشعار حاوی موضوعات مشابه شود، چه برداشت حافظ تنها و تنها غنایی است و برمدار درد و دریغ و عبرت‌گیری (درست مثل ذکر آن همه عناصر حماسی در ساقینامه، اما با همین صبغه غنایی؛ ضمن این که آن مواردی که من به عنوان تأثیرپذیری‌های او از جوهره حماسی شاهنامه مطرح کرده‌ام خود امری متفاوت با این گونه بازنمونه‌های غنایی

است.) به هر حال ذکر تمامی کسان و رویدادهای داستانی، از حماسی و غنایی، بر محور همان حسرت و حرمان، سرگستگی و سرخوردگی، و از همین روست که لحن وی، حتی آنجا که توصیه به قدح گرفتن می‌کند، خالی از تلخایی ناگزیر نیست. و اما در میان نمونه‌هایی که به دست می‌دهد عناصری از سه ردهٔ جماد، گیاه و حیوان (انسان) حضور دارد: قدح، که ظاهراً جماد و شیئی خرد، لیکن بازمانده‌ای از همهٔ سرهای سرور رفته بر باد است. اشخاص هم اعم از شاه و پهلوان و عاشق (با یادکرد یک زن در میان مردان) می‌آید و اگر جم را سلیمان بگیریم، پیامبر هم وجود دارد؛ باقی می‌ماند بنمایه‌ای از گیاه، که آن را هم لاله نمایندگی می‌کند، اگرچه این گیاه نیز آدمی‌واره و آگاه و نگرنده و نگران و درنگی است، همچنان که آن قدح هم آینه‌ای از انسان. به هر حال، لاله هم شبیه و شریک انسان در زندگی پنج‌روزه است، پس جام گرفتن مدام او هم جای شگفتی ندارد، جامی که تکراری از قدح است. بیت ۸ گرچه سخن سراینده است اما می‌تواند حرف دل لالهٔ باده به کف نیز باشد، و مگر در این مجموعه تماماً هوش و حساسیت و آگاهی، که همه همدل و همدرد یکدیگرند، فرق فارقی میان این یا آن پدیدار هست؟ اما ذکر مصلی و آب رکنی را در این میانه (هرچند ابتدا قدری غریبی می‌کند) می‌توان ناشی از اغراضی خاص دانست: یکی این که تاکنون با رویدادها و پدیدارهای کلی و عام (در زیر پوشش سپهر و زمانه و چرخ و دهر) سروکار داشته، اما با این بیت شاید کوشیده است تا به آن شادیهای ممکن بشر نوعی در چنبر زایش و مرگ پیوسته، جنبهٔ محسوس تر و عینی تری هم بدهد، و ذکر سیر و سفر در چشم‌اندازی از مکان را می‌توان تابع این مقصود تلقی کرد. دیگر این که احتمال می‌رود شاعر تردیدها و کشاکشهایی شدید در درون در مورد رفتن یا نرفتن داشته، که به‌ویژه با توجه به روحیهٔ معروف سفرگریز او مسلماً برای او ابعادی مهم و در عین حال مخمضه‌آمیز داشته است، و هیچ بعید نیست که اصل شعر با طرح مسایل و غوامض تراژیک بشری با تهرنگ اندوه و تلخای لحن، اساساً به دنبال همین تنش و کشاکش درونی به ذهن وی رسیده باشد. «از سپهر یاد مکن» یکی از پیامهایش هم می‌تواند این باشد که: به گوشهٔ دنج و کامهای ممکن خود در همین محدودهٔ شیراز دل خوش دار؛ حالا این که آیا حدس این نگارنده یا دیگران در مورد سفر یا اندیشهٔ آن درست باشد یا نباشد، خود امری دیگر است.

- ۱ دوش آگهی ز یار سفر کرده داد باد  
من نیز دل به باد دهم، هرچه باد باد
- ۲ کارم بدان رسید که همراز خود کنم  
هر شام، برق لامع و هر بامداد، باد
- ۳ در چین طره تو، دل بی حفاظ من  
هرگز نگفت: مسکن مألوف یاد باد
- ۴ امروز قدر پند عزیزان شناختم  
یارب، روان ناصح ما از تو شاد باد
- ۵ خون شد دلم به یاد تو، هر گه که در چمن  
بند قبابی غنچه گل می گشاد باد
- ۶ از دست رفته بود وجود ضعیف من  
صبحم به بوی وصل تو جان باز داد باد
- ۷ حافظ، نهاد نیک تو کامت برآورد  
جانها فدای مردم نیکونهاد باد

۱. یکی از ابیات پر شمار اوست که بیانگر طلب و جستجوی یاری است غایب از نظر، که گاه از او به سفر کرده یاد می کند. طنزی هم دارد در «دل به باد دادن» که در حکم دل به هیچ و پوچ سپردن و باد در دست داشتن است و در عین حال به اصطلاح بی خیال دل خویش شدن و آن را از کف و از وجود خود رفته گرفتن، و کنایتی از بیهوده امیدوار بودن یا دست کم تلاش و تکاپویی با حاصلی نامعلوم. قطعاً توجه داریم (و شاعر خود بارها به ما گوشزد کرده) که باد بیهوده گو و پریشان باف است و وقتی نشان همین یار سفر کرده را از او می پرسیم، پریشان و پرت و پلامی گوید و گاه به اینجا و گاه به آنجا اشاره می کند، مثل:

نشان یار سفر کرده از که پرسم راست؟ که هرچه گفت برید صبا، پریشان گفت  
۲. لامع: لَمَعَ البرق، درخشید و روشن شد، از مصدر لَمَعَ و لَمَعَان. (منتهی الارب) حافظ خود در بیت عربی دارد: لَمَعَ البرقُ مِنَ الطُّورِ... (۴۴۶/۶) لامع: اسم فاعل =

درخشنده، درخشان، تابنده، تابان؛ مولانا:

لیک سرخی بر رخی کو لامع است      بهر آن آمد که جانش قانع است

[مثنوی ۵، ۲۳۰] (معین)

برق را همراه خود کردن: از دو جهت کار معقولی نیست: یکی این که همانند باد است در گذرایی و بی اعتباری؛ و دیگر (باز مثل باد) در افشای راز و روشن کردن آن بر جهانیان.

همرازی با باد: پیداست رازگویی و نجوا با باد از جهت دسترسی به یار و رسانایی و پیامگزاری آن است، اما باید به بارهای معنایی آن همچون بیهودگی، بیحاصلی، آشفته گویی (چون همان گونه که به تو درباره یار نشانهای پریشان و نادرست می دهد، از سوی تو هم به یار سخن درست نمی گوید و شرط امانت به جای نمی آورد) نیز گشاده دهانی یا به اصطلاح دهن لقی توجه کرد. در سنت شعری پارسی، اینها تنها برخی صفات منتسب به باد است. خود حافظ (هم به طنز):... عزیز من، که بجز باد نیست همرازم (۳۲۵/۶)

۳. چین: کشور + پیچ و شکن و حلقه زلف؛ در چین به معنای نخست، اعتبار دوری لحاظ شده، چون چین (و ماچین) را در قدیم مظهر دوری و انتهای جهان شناخته آن زمان می دانستند، چنان که حدیث «أُطْلِبُوا الْعِلْمَ وَلَوْ بِالصَّيْنِ» به دلیل دوری بوده است. (درباره معنای کشور، نک. ح ۵۱/۳).

بی حفاظ: (صفت مرکب) = بدون ستر [در برابر مستور]، بدون پرده، بی شرم، بی حیا (دهخدا) «اگر نه آزار تو حجاب بودی من آن مرد را رنجور گردانیدمی و عبرت دیگر بی حفاظان کردمی.» (کلیله ۲۲۰) «سرمه بی حفاظی در چشم خیره کشیدند و جاده بدعهدی در پیش نفس خیره نهادند.» (معین الدین یزدی، مواهب الهی ۱، ۱۷۶) سلمان (در یک قطعه):

از من سؤال کرد خرد کز رکاب شاه      بهر چه بازداشتی، ای بی حفاظ، چنگ؟

(کلیات، طبع عباسعلی وفایی ۴۴۴)

این واژه در فرهنگهایی چون برهان، جعفری، رشیدی، غیاث، آندراج و حتی معین ضبط نشده. خانلری در توضیحاتی می گوید معنای آن برای امروزیان مبهم است، و از منابع حدود عصر حافظ معنای بی وفا و عهدشکن برمی آید. بدین سان ایشان موافق معنای مذکور در دهخدا (دست کم برای بیت حافظ) نیستند. (نک. دیوان ۲، ۱۱۶۱-۱۱۶۲). به گمان بنده، نظر ایشان در مورد معنای «بی حفاظ» در بیت حافظ و

دیگر متون نظم و نثر عصر او صائب است، اما معنای مذکور در دهخدا هم در جای خود درست است. به نظر می‌رسد این واژه در سده‌های نخستین به همان معنای بی‌شرم و حیا، بی‌عفت، بی‌پرده و بی‌ستر و حجاب (مقابل مستور، محجوب، محجّب) بوده ولی بعدها به صورت یاد شده تغییر کرده است. دیدیم که از شاهد کلیلۀ و دمنه همان معنای نخستین برمی‌آید، چنان‌که استاد مینوی هم در حاشیۀ آن (۱۵۴) ناحفاظ و بی‌حفاظ را بی‌عفت و بی‌ناموس و بی‌شرم و حیا معنی کرده‌اند. نیز بنگریم: «مرزبانی بود [...] غلامی بی‌حفاظ داشت و باز داری کردی. و او را بدان مستوره نظری افتاد، بسیار کوشید تا به دست آید، البته بدو التفات ننمود. چون نومید گشت خواست که در حق او قصدی کند، و در افتضاح او سعی پیوندد.» (همان ۱۵۳) پیداست که حق‌ناشناس، عهدشکن و امثال اینها در مورد متن مذکور یکسره بی‌معنی است. همچنین در حدیقه سنایی (طبع مدرس رضوی ۴۳۴) آمده:

چیست دنیا و خلق و استظهار؟      خاکدانی پر از سگ و مردار؟

میزبان بی‌حفاظ و بی‌آزم      خوردنی جمله سرد و آبش گرم

(طبع مورد استفاده من - تصحیح مریم حسینی - بیت دوم را ندارد.) پیداست معنای واژه در اینجا هم مثل کلیلۀ است.

مسکن مألوف: پیداست مسکن و آشیان همیشگی دل جایی نیست بجز وجود و پیکر شاعر، که بارفتن دل طبعاً به پیکری محض و بی‌معنی بدل می‌شود.

می‌دانیم که چین زلف یار از سویی جایی خوش و بایسته است برای دل، و از سوی دیگر نوعی فراموشخانه دور و دنج برای انصراف از جهان. پس دل بیوفا، پیمان‌شکن و حق‌ناشناس (یا: بی‌چشم و روی) شاعر در لابلای آن چین و شکن جا خوش کرده و به اصطلاح آب و هوایش به او ساخته، چنان‌که نه قصد بازگشت به وجود شاعر دارد و نه دیگر اعتنایی به این وجود خاکی و خاکدانی. دل بی‌حفاظ، در مضمونی مشابه از او «هرزه گرد» خوانده شده:

تادل هرزه گرد من رفت به چین زلف او

زین سفر دراز خود یاد وطن نمی‌کند

۵. حسرت خوردن شاعر است از این‌که باز شدن گلبرگهای غنچه بر اثر وزش باد، او را به یاد گشوده شدن بند کمر قبای معشوق می‌اندازد. این تعبیر می‌تواند حامل دو غرض باشد: یکی برای نشستن و درنگ آوردن معشوق پیش عاشق، و دیگر برای حادثه‌تر از آن، یعنی بوس و کنار، چنان‌که در جای دیگر: بگشا بند قبا تا بگشاید دل من... (۲۰۴/۶) پیش از آن هم بسیار گفته‌اند، چه در تغزلهای قصاید، چه غزلهای



عاشقانه، و چه حتی غزلیات عارفانه، البته با حمل مضامین اروتیک بر معانی مجرد عرفانی؛ مولانا:

شاد شود دل و جگر، چون بگشایی آن کمر

باز گشتا تو خوش قبا، آن کمر از میان تو

( کلیات ۵، ۲۵ )

(نیز نک. ح ۲۰۴/۶). همچنین حیف است از کمال موسیقیایی لخت دوم بگذریم:

یک ترکیب دلنشین و موزون، نخست در هجاهای aa، āā،ooo، به ویژه آهنگ دو هجای کشیده آخر (شاد، باد) که، هرچند شاید حکم ذوقی بدانید، «آه آه» حسرت را هم از این دو هجا می توان شنید. آنگاه تناسب ناشی از تناوب واجها: ق غ (عملاً مجانس) گگ و...

۶. وجود: = تن، پیکر، شخص؛ حکم برترین لغوی عصر ما: وجود در اشعار سعدی و حافظ به معنی تن و بدن به کار رفته است. (دهخدا، یادداشت مؤلف) اطلاق مجازی، ظ. ذکر حال و اراده محل؛ این معنی در غزل این دو شاعر گاهی به قدری خوش می نشیند و تداعیهای خاصی می یابد که نمی توان جایگزینی برای آن یافت. به این اعجاز بیان شیخ و نقش «وجود» در آن بنگریم:

مرا به هیچ بدادی و من هنوز بر آنم      که از وجود تو مویی به عالمی نفروشم

(غ ۴۰۵)

و از خواجه:

تنت به ناز طیبیان نیازمند مباد      وجود نازکت آزردۀ گزند مباد

م: شناسۀ اضافی یا ملکیّ مقدّم واقع شده، که به «جان» ملحق می شود (= جانم را باز داد). اگر آن را شناسۀ مفعولی هم بخوانیم خطا نکرده ایم.

بوی: مثل اغلب جاها حامل هر دو معنای رایحه و آرزوست.

شاعر از غم عشق و هجر ناتوان و تکیده شده، اما از وزش دل انگیز نسیم جانپروور پگاهی سخن می گوید که با مژده وصل یار یا رساندن بوی او جان و نیروی رفته را به وی بازگردانده است. حتی خیال دلدار چنین معجزه ای دارد:

سحر تنهایی ام در قصد جان بود      خیالش لطفهای بیکران کرد

(قزوینی: شب تنهایی ام)

غزل در محور عمودی کاملاً متفق است بر حول بوی و بویۀ یار و دل‌سپاری به هوای وی و پیام باد، که دیدیم امید شاعر به طور ضمنی آمیخته به کنایتی از بیهودگی انتظار یا شاید شگونی به بیهودگی آن زدن یا دست‌کم دودلی در مورد نتیجه و حاصل است. این معنی، اگرچه برخی به گزاف کوشیده‌اند تا شاعر را همیشه امیدوار بنمایانند، در ابیاتی و اشعاری پرشمار نمود دارد. ابیات از آغاز تا اواخر شعر، پیرامون استشمام بوی، جویانی و پرسانی شاعر در پی گمشده‌ی خویش جریان دارد. حسرتی هم در آنها موج می‌زند که اوج آن در بیت کاملاً تصویری ۵ است و آن آه دریغ که ذکر آن رفت، و این که: ای کاش او هم می‌توانست به قول مولانا بی‌پیرهن با صنم بخسبد. بیت ماقبل آخر، گرچه حامل بویی از امید است، ولی آخرین بیت و فعل التزامی «برآورد» می‌رساند که باز برآمدن کام شاعر موکول به بعد شده است.

سخن در این است که حافظ، به رغم پاره‌ای تناقضها در اندیشه (البته در شعرهای مختلف، که نمونه‌هایی از آن، بدون توجیهات و تعارفات مرسوم، داده‌ام) در این باره که معشوقه «نقاب ز رخ بر نمی‌کشد»، نظرگاهی تقریباً ثابت داشته، و با تصورات صرفِ متصوفه‌ای که مدعی لقای اینجهانی‌اند می‌ستیزد و به اصطلاح آبش با آنان در یک جوی نمی‌رود. اما بیان او از این مسأله بر دو گونه است: یکی بیان تردید و یا پرسش با صراحت و شفافیت یا باری با کمترین پیرایه‌های شاعرانه، که به هر حال اندیشه اصلی را نمی‌پوشاند. دیگر به عکس، با شاعرانه‌ترین بیان و نهفته‌ترین اشکال ممکن، از جمله در سایه و روشنهای استعاری، و حتی در ضمن عاشقانه‌ترین شعرها. این غزل هم یکی از این دست بیانهای اوست. آیا همان حسرت و خون‌شدگی دل با دیدن شکفتن گل، خود دلالتی پنهان بر - دست‌کم - اندکی نومیدی از وصل ندارد؟ اگر تردیدی در این داشته باشید آن را با دیگر عناصر شعر (مثل «دل به باد دادن») همبر نهید. البته شاید برخی تاریخ‌گرایان حرفه‌ای یا زیاده‌رو در کار و بار حافظ در اینجا هم بگویند «یار سفر کرده» فلان شاه یا بهمان کس است، یا این غزل هم از رشته شعرهای غربت‌مدار زمان دوری از شیراز است، و حتی مثلاً با مقایسه با همان اشعار، مثلاً بگویند در آنها هم گاهی سخن از نشنیدن پند ناصحان (ب ۴) می‌رود، همچون غزل: چندان که گفتم غم با طیبیان... و مقطع آن، که شیدا و سرگشته گیتی شدن خود را ناشی از پندنشوی می‌داند. من در این گونه تشابهات و احتمالات هرگز اصراری بر صحت حدسم نداشته‌ام و ندارم. ممکن نیز هست که این شعر مرتبط با آن رویدادها باشد؛ اما آیا باز این را می‌توان نادیده گرفت که گاهی در درون لایه‌های زیرین برخی

از همین رشته اشعار ایام غربت هم نشانهایی از همان محبوبِ روی نهان کرده و حسرت و حرمان از روی گشودن او می توان یافت؟ اگر یکچنین لایه های پنهانی در اشعاری بدین فشردگی بافتی اصلاً وجود نمی داشت، آیا ما این همه بحث و اختلاف سخن و تحلیل درباره آنها می داشتیم؟

- ۱ روز وصل دوستداران یاد باد  
یاد باد آن روزگاران، یاد باد
- ۲ کامم از تلخی غم چون زهر گشت  
بسانگ نوش شادخواران یاد باد
- ۳ گرچه یاران فارغاند از یاد من  
از من ایشان را هزاران یاد باد
- ۴ مبتلا گشتم درین بند و بلا  
کوشش آن حق‌گزاران یاد باد
- ۵ گرچه صد رود است در چشمم مدام  
زنده‌رود و باغ کاران یاد باد
- ۶ راز حافظ بعد ازین ناگفته ماند  
ای دریغ، رازداران یاد باد

۲. شادخوار: = شاد + خوار (خوارنده، خورنده) نیز به صورتهای شادخور، شادخوره و شادخواره (چیزی است به غیر «شادی خوردن» به معنای باده به سلامتی کسی خوردن؛ نک. ح ۱۱۹/۸). در فرهنگها سه معنای مختلف برای آن ذکر شده، که تنها سومین آنها مرتبط با شراب و شرابخوار است: الف. خوشحال و فرحناک و شادمان؛ ب. زن فاحشه و مطربه؛ ج. شرابخور و نیز باده‌خوار بی‌زحمت یا ترس‌اغیار (جهانگیری، برهان، نفیسی و...) برای معنای اول و سوم شواهد فراوان از متون ادب هست. لیکن برای زن مطربه و فاحشه، در جهانگیری بیتی منتسب به ناصر خسرو به‌عنوان یگانه شاهد ذکر شده که اولاً در معتبرترین طبع موجود از دیوان او (مینوی - محقق) وجود ندارد، و ثانیاً در دهخدا در حاشیه همین واژه به درستی ذکر شده که «شادخوار» در آن به معنای خوشحال و فرحناک است و معنای مذکور در جهانگیری از آن بر نمی‌آید:

جهان چون شادخواری بود، لیکن بماند آن شادخوار اکنون ز شادی  
بنابراین «شادخوار» دو معنای عام (اول) و خاص (سوم) بیشتر ندارد. ضمناً در

دهخدا بیت متن به غلط به شاهد معنای عام اول آمده، حال آن که به قرینه «بانگ نوش» قطعاً به معنای باده خوار بی بیم و به شادی است. همچنین از آنجا که جزء «شاد» معنای پُر و بسیار، در ترکیباتی چون «شاداب» به معنای پر آب و بسیار آب دارد (نک. دهخدا، ذیل همین واژه) احتمال می رود شادخوار در اصل واژه به معنای بسیارخوار (در باب شراب و جز آن) بوده باشد، و نه خورنده به شادی و فراغ، و یا دست کم هر دو معنی در آن ملحوظ بوده باشد، چه این دو جمع ناپذیر هم نیستند.

۴. حق گزار: ادا کننده حق صاحبان حق، پاسدار حق (دهخدا) اما این نگارنده، بدون نفی این معنی، احتمال می دهد مراد شاعر، گزارنده یا ادا کننده و به جای آورنده حق مصادقت و اخوت و وداد و یا پایمرد و شفیع در گرفتاری شخص بوده باشد، معنایی که از بافت بیت برمی آید.

۵. زنده رود: (امروز: زاینده رود) در منابع قدیم جغرافیا به نامهای گوناگون خوانده شده. مافروخی از صورتهایی چون زنده رود، زندرود، زرنرود، زرین رود، زرینه رود و صورت معرب زندرود نام می برد. زنده رود به معنای رود عظیم است. (زنده در ترکیبی چون «زنده پیل» = پیل تناور) صورتهای دیگر نام این رود که با زر، زرین و زرینه ساخته شده از آن روی است که آب آن را همچون آب زر ارزشمند می دانستند، و زاینده رود هم از آنجا که همچون چشمه ای زاینده است. (کتاب محاسن اصفهان ۹ م و ح) زکریای قزوینی: «و به آنجا [اصفهان] نهر زرین رود که موصوف است به عذوبت آب و لطافت آن، ریسمان درشت را چون به آب آن نهر بشویند چون حریر نرم و ملایم گردد.» (ترجمه آثار البلاد، ۲، ۲۰) حمدالله مستوفی (همسده حافظ) از خوبی آب اصفهان می گوید، چه زنده رود و چه آب چاه آنجا، که در گوارایی چون آب رود است: «هر تخم که از جای دیگر آنجا برند و زرع کنند اکثر بهتر از مقام اول بود و در ریع نیز کمتر نباشد، الا انار، که آنجا نیکو نیاید [...] و غله و صیفی نیکو آید و میوه های او به غایت خوب و نازک بوده به تخصیص سیب و به و امرود بلخی و عثمانی و زردآلو و سریش [= زردآلوی خشک شده که مغز بادام در درون آن کنند. برهان - م] و ترغش [= نوعی از زردآلو و قیسی؛ همان - م] نیکوی باشد و خربزه اش تمام شیرین است و ازین میوه ها از شیرینی که دارد بی آن که شکم آب خورد نتوان خورد.» (نزهة القلوب، المقالة الثالثة ۴۸-۴۹) البته از مردم آنجا به نیکی یاد نکرده، از جمله این که «بیشتر اوقات با هم در محاربه و نزاع باشند و رسم دوهوای [ظ. دوهوایی - م] هرگز از آنجا برنیفتد.» (۴۹) «این رود را خاصیتی است که چون در

موضعی به تمام بازبندند از اصل زهاب [سرچشمه و خاستگاه آب - م] رود، باز چندان آب حاصل شود که رودی بزرگ باشد، و بدین سبب آب آن را زاینده رود گفته‌اند.» (۲۱۶)

ذکری دیگر هم از زنده‌رود در غزلی از خواجه رفته، در بیتی که خانلری ندارد. (نک. ح ۴۱۱/۳)

باغ کاران: سعد مافروخی (یاد کرده در بالا) در کتاب خود (تألیف سده پنجم به روزگار ملک‌شاه سلجوقی ۴۶۵-۴۸۵) نام باغهای مهم چهارگانه اصفهان را بدین گونه گفته است: باغهای فلاسان، احمد سیاه، بکر و کاران. مؤلف، با نثر مصنوع و مزین عربی، این باغها را با عبارت پردازی‌های مسجع و بر مبنای مبالغات رایج توصیف کرده، بدون آن که آگاهی‌هایی روشن درباره‌شان بدهد، اگرچه همین برشماری نامها هم در حد خود ارزشمند است. (نک. کتاب محاسن اصفهان ۵۳ به بعد، ذیل «و الباغات الاربع» و «ذکر باغ کاران» ۵۵-۵۶). مترجمی به نام حسین بن محمد بن ابی الرضاء آوی آن را در سال ۷۲۹ به پارسی گردانیده است، درست به سان خود کتاب، به نثر مصنوع مطنب و اوصاف شاعرانه و مبالغه‌آمیز. در این برگردان می‌خوانیم: «باغ کاران، مترجم راست:

مرا هوای تماشای باغ کاران است      که پیش اهل خرد خوشترین کار آن است  
 «... تا آخر، و: «پایه هر دو قصرش بر سر، هرمان حرم حرمت دیده ازین و ارم امان یافته از آن، یکی مشرف بر کنار زندرود روان، دیگر محاذی شهر مبنی بر شارع میدان...» (ترجمه محاسن اصفهان ۲۸) که تنها اطلاع ملموس از آن از میان انبوه عبارات انشایی است. اما این نگارنده نمی‌داند آیا آنچه به صورت «هر دو قصرش» آمده مربوط به دو کاخ در آنجا بوده یا واژه «قصر» در مورد رود، اشاره به دو شاخه آن (با تعبیر شاعرانه و استعاری) بوده است. علاوه بر این، راوندی (سده هفتم) بنای باغ کاران را به ملک‌شاه، بدان هنگام که اصفهان را پایتخت خود کرد، نسبت داده است: «از همه ممالک، اصفهان اختیار کرد و آنجا عمارت‌های بسیار فرمود در شهر و بیرون شهر از کوشک‌ها و باغها چون باغ کاران و بیت الماء.» (راحة المصدور ۱۳۲) در این باره برخی مطالب دیگر هم هست. (از جمله بنگرید به: «ترجمه محاسن اصفهان»، یادگار، ۱۳۲۸، ص ۲۸؛ محمد مهدی اصفهانی، نصف جهان، به تصحیح و تحشیه منوچهر ستوده، تهران، امیرکبیر، ۱۳۴۰، ص ۱۷۳؛ در خصوص برخی مطالب یا بحثها درباره باغ مذکور، نک. ابراهیم قیصری، ابیات بحث‌انگیز حافظ ۶۴۲). در اشعار پیش از حافظ هم به «باغ کاران»

برمی خوریم، مثلاً نزاری:

کی به ما آید نسیم زنده رود؟      پیک صبح از باغ کاران کی رسد؟  
(دیوان ۱، ۱۰۶۷)

خواجو:

راستی را در سپاهان خوش بود آواز رود

در میان باغ کاران یا کنار زنده رود

(نک. دیوان، مقدمه مصحح ۸۰-۸۱).

بنا بر مشهور، حافظ در اصفهان هم اقامتی بیش یا کم داشته، و بیت متن هم از جمله مستندات انتساب این سفر به وی بوده است. در عین حال، بعید نیست که از اشعاری از این دست درباره زنده رود و باغ کاران هم (به ویژه که نزاری و خواجو هر دو مورد علاقه و مأخذ بسیاری از مضامین حافظ بوده اند) تأثیر پذیرفته باشد، و به سخن دیگر، اقامت در اصفهان با تأثیرپذیری از اشعار مربوط بدان مانعة الجمع نیست.

\* \* \*

غزلی است از حیث محتوی شبیه به قطعه، چه قطاع یا برشی کوچک است از زندگی و یادکرد چیزی از آن. شعری بی هیچ مایه ای از عرفان، حکمت، مدح، مضامین عاشقانه و غیره. یادی غم آمیز و غم انگیز است از روزگاری و عیش و نصیبی از جهان و شادیهای محسوس و عینی آن: باغ و بوستان، دوستان و بانگ و رنگ حیات. دیدیم که در بیت ۲ چگونه این معنی را به گونه ای صمیمانه بازگفته، چنان که جای تردیدی در دردناکی و زهر آلودگی وضع موجود او (هرچه و هر زمان که بوده) باقی نگذاشته است. در لخت نخست به ساده ترین صورت ممکن گفته که در هنگام سرایش شعر چه می کشیده است. اما هنر او در لخت دوم نمود می یابد که با ایهامهای هنرمندانه و در عین حال بی تکلفش جامه ماندگار هنر بر بیت، با وجود کوتاهی وزن، می پوشاند: ایهام تضاد دل انگیز «نوش» با «زهر» و ایهام ترجمه در جزء «شاد» در «شادخواران» با همان زهر کامی. در هر حال، این شعر، با آن که کوتاه است و همپایه بیشتر اشعار او هم نیست، رقتی دارد و از جهت اطلاعی که از وضع غمبار شاعر می دهد و این که در این ایام ذهن او به سمت چه چیزی و چه جایی پَر می کشیده مغتنم است. شاعر در جایی گیر کرده که فریادرسی نیست یا اگر هست سر در لاک خود فرو برده و پروای حال

شاعر ندارد. بیت‌های ۳ و ۴ این احتمال را که از اشعار دوران غربت او باشد تقویت می‌کند. شاعر ظاهراً در تنهایی خویش فرومانده و از دارملک و دارقرار، که پایمردان و کارگشایان طبعاً در آن بیشترند، به دور افتاده و صدایش به گوش نمی‌رسد.

و اما آنچه از کل این شعر و به‌ویژه بیت ۲ (پیشگفته) از جهت دیگر نیز برای این نگارنده جذاب است چگونگی برخورد شاعر است با شادی عادی آدمیان و دلخوشیهای موجود و ملموس آنان، چنان‌که با احساسی دلپذیر از بانگ «نوش نوش» گفتن باده‌خواران در زمانهای پیشین یاد می‌کند؛ احساسی صمیمانه، که منطقی‌ها هم دلالتی بر این ندارد که خود شاعر هم در همان زمره و با آنان همراه در نوشیدن بوده است؛ ضمن این که اگر کسانی این «بانگ نوش» را به عادت مألوف تأویل عرفانی کنند، هم کج ذوقی و شعرشناسی است و هم برودت و بیمزگی. حافظ، چنان‌که بسیاری از اشعارش هم شهادت می‌دهند، از صِرفِ، یا نفسِ، شاد و خوش و آرام و آزاد بودن مردمش (هرچه و هرکه و اهل هرچیز که می‌خواهند باشند) شاد و خوشنود یا دست‌کم خرسند است، چنان‌که به راستی بخشی از یادکردهای نوستالژیک او از عصر ابواسحق به همین احساس و تلقی کلی او از وضع عامّه در آن زمان بازمی‌گردد. عملاً هم عمده طعن او بر مبارز بدین جهت بوده که با تظاهرهای عوام‌فریبانه‌اش خون خلق را در شیشه می‌کرده است. (یکی از دلایل محبوبیت عام حافظ در روزگار ما، و شاید هم در همان عصر، به همین ملاحظات او در باب عامّه مردم مرتبط است.) این خود به معنای محصور نبودن او در این مورد در قوالب عقیدتی یا پسندهای شخصی خویش است. هنرمند (بی آن‌که بخواهیم قضایا را زیاده‌امروزی‌ن کنیم) در هر حال و تا هر حدّ ممکن می‌باید نبض عامّه مردم عصر خویش را در دست و درکی ملموس و عینی از علایق و امیال آنان داشته باشد، هرچند کم نمی‌شناسیم شاعرانی را از آن روزگاران که خود برخاسته از فرودست‌ترین اقشار جامعه بوده، لیکن به مجرد برهم زدن نام و نانی بر مردم خویش پشت کرده و خود را یکسره محصور در خواست و پسند فرادستان و اهل تنعم کرده‌اند.



- ۱ جمالش آفتاب هر نظر باد  
ز خوبی، روی خوبش خوبتر باد
- ۲ همای زلف شاهین شهرش را  
دل شاهان عالم زیر پر باد
- ۳ کسی کو بسته زلفش نباشد  
چو زلفش درهم و زیر و زیر باد
- ۴ دلی کو عاشق رویش نگردد  
همیشه غرقه در خون جگر باد
- ۵ بتا، چون غمزهات ناوک فشاند  
دل مجروح من پیشش سپر باد
- ۶ چو لعل شگرینت بوسه بخشد  
مذاق جان من زو پرشکر باد
- ۷ مرا از تست هر دم تازه عشقی  
ترا هر ساعتی حسنی دگر باد
- ۸ بجان مشتاق روی تست حافظ  
ترا در حال مشتاقان نظر باد

۱. نظر: ایهامی به معنای مصطلح در نجوم (به علاقه آفتاب) دارد که پنج حالت سیارات را می‌گویند، که برخی دلالت بر سعادت و دوستی دارند و برخی بر نحوست و دشمنی. (نک. ح ۲۰۰/۱).

ز: مفید تفضیل است، و نه «از نظر» و «از جهت»، به شرحی که در زیر می‌آید.  
خوبی: = زیبایی؛ خوب و خوبتر هم به همین معنی است.

و اما دعای کند که: روی زیبای تو از نفس، یا خودِ زیبایی هم زیباتر باد. وقتی در این گونه موارد مصدر یا اسم مصدر به کار می‌برند غرض مبالغه است، چنان که مثلاً گفته شود: فلان کس از نیکی هم نیکتر است. سعدی، به جای این که بگوید: آمدن و رفتن یار «رعنا» را ببینید، می‌گوید:

سرو بگذار که قَدی و قیامی دارد      گو: بین آمدن و رفتن رعنائی را

(غ ۲۰)

(طبع یوسفی هم مثل فروغی همین است. برخی طبعها به غلط دارند: آمدن و رفتن و رعنائی را.) پیداست اگر «ز خوبی» را «از نظر زیبایی» بگیریم حشو و لغو خواهد بود.

۲. همای: مرغی است مشهور، که استخوان خورد. (برهان) لفظاً یعنی فرخنده و خجسته. hu-mayā به همین معنی در اوستا بسیار به کار رفته. ولف آن را در شاهنامه عقاب معنی کرده است. (معین، حاشیه برهان) پیداست عقاب تا چه حد از نظر ظاهری و صفتی با مرغ استخوان خوار یا استخوان ربا متفاوت است. هما: مرغی که استخوان می خورد. پشتش سیاه مایل به خاکستری، سینه اشحنایی بی نقش، دو شاخ مانند شاخ بوم و ریش زیبا و بالهایی از قره قوش بلندتر دارد. (دهخدا، یادداشت مؤلف) «او را مبارک دارند و چون پیدا شود مردم به تقال در زیر سایه او روند.» (صحاح الفرس) همای همای همان «همایون» یا «مرغ همایون» است. (نیز نک. «همایون» در: ح ۵۵/۳).

همای زلف شاهین شهپر: درست مثل «پسران وزیر ناقص عقل» (گلستان ۱۵۵) است، یعنی آمدن مضاف الیه در میان موصوف و صفت. بنابراین = همای شاهین شهپر زلف. بدین سان زلف به همایی مانده شده که شهپر شاهین دارد یا شهپر او چون آن شاهین است. اما چرا چنین تشبیهی صورت گرفته است؟ دلیل این است که زلف موصوف اولاً از حیث تکان و تموج مثل همایی در حال پرواز است. ثانیاً از آنجا که همای مظهر شکوه است زلف، به ویژه از نوع بلند، می تواند از خصیصه شکوه هم برخوردار باشد، خصوصاً که شکوه همایی که شهپر شاهین دارد بسی بیشتر است، زیرا شاهین از شمار مرغانی است که به شکوه و سطوت موصوف اند، مثل باز، شهباز، عقاب و غیره. ثالثاً همای، چنان که دیدیم، مرغ سعادت است و درست به همین لحاظ است که شاعر می گوید شاهان دل در هوای او دارند. بارها خوانده ایم وقتی همای بر سر یا دوش کسی می نشسته به سعادت و حتی پادشاهی می رسیده. اما شأن شاهین در این میان این است که شکار را تند، آسان و به چالاکی می گیرد، و این همان کاری است که زلف شاهین گونه یار با دل شاهان عالم می کند. پیداست بیت معروفی نیست، لیکن اندکی دقت به عناصر آن گویای قدرت اندیشه شاعرانه سراینده است، که بیشترین کار را از زلف، همای، شاهین و شهپر کشیده و از تمامی پتانسیل شاعرانه آنها سود جسته است. نکته دیگر علاقه و توجهی است که حافظ به پرندگان شکارگر همچون

شاهین، شهباز، باز، باز سفید و عنقا (قطع نظر از اختلاف نظر در معنای آن) نشان داده و آنها را بارها از حیث چالاکی، صولت، سطوت، علو و مناعت طبع ستوده است. (در این باره بنگرید به تحلیل این نگارنده ذیل «باز سفید» در: ۲۱۹/۹). همچنین از آن روی که «شاهین شهپر» از نظر دستوری صفت مرکب و از ترکیبات مزجی است، بحثی درباره کلیت این نوع ترکیب در شعر، از جمله آن حافظ صورت گرفته است. (نک. ج ۱، ۵۹۱-۵۹۵). «را» هم نشانه فک اضافه است (= پر همای).

۵. مضمون تیر انداختن چشم و سپر قرار دادن دل یا جان در برابر آن (= فدا کردن آن) از عراقی:

چو کمان ابروانش فکند خدنگ غمزه

چه کنم که جان نسازم سپر از پی خدنگش؟

(کلیات ۲۱۶)

ناوک: تیری کوچک که آن را در غلاف چوبین یا آهنین که مانند ناوی باریک باشد کنند و بعد از آن در کمان نهند و بیندازند، و بدان سبب او را ناوک نام نهند؛ بیت: به پشت زنده پیلان برنشسته ناوک اندازان

چو عفريتان آتشبار بر تلهای خاکستر

(صحاح الفرس)

خود ناوک، آلتی است چوبین و مجوّف. (سرمه سلیمانی) بنابراین تیری که درون آن می نهادند و می انداختند، در ابتدا «تیر ناوک» گفته می شد، لیکن بعدها به اختصار «ناوک» تداول یافت. «ناوه» صورتی دیگر از ناوک است. برهان در متن همان تعریف صحاح الفرس را دارد و «ناوک» را مصغر ناو دانسته. استاد معین هم آن را تأیید کرده است. (حاشیه برهان) حافظ پیشتر هم داشت: آن که ناوک بر دل من زیرچشمی می زند... (۳۰/۷) چند بار دیگر نیز دارد.

۶. بوسه، از آنجا که چون خود لب شیرین است، موصوف به شکرین می شود؛ خود حافظ:

گفتم: ز لعل نوش لبان پیر را چه سود؟ گفتا: به بوسه شکریش جوان کنند

۷. یادآور بیت خود اوست: حُسن تو همیشه در فزون باد... (۱۰۳/۱)



قزوینی و اغلب طبعهای معتبر دیگر نیز این شعر را دارند، اما سلیم نیساری آن را

نیاورده و ظاهراً آن را از حافظ ندانسته‌اند. گاهی، از جمله در این مورد، این تردید برای من پیش می‌آید که ایشان هر شعری را که خود نپسندیده‌اند تحت عنوان بیرون از ضوابط اختیار شده خودشان (دفتر دگر سانیها ۱، ۱۵-۱۷، دیباچه) حذف کرده‌اند.

و اما در طبع خانلری، نیمه نخست شعر همگی با شناسه پیوسته «ش» آمده و در نیمه دوم جملگی با «ت»، حال آن‌که در چاپ قزوینی تمام شعر از این لحاظ یکسان و با «ت» آمده است: جمالت، خوبت، شاهین شهپرت... تا آخر. بنابراین می‌توان گفت مطابق خانلری در چهار بیت دوم التفات از غایب به مخاطب صورت گرفته. التفات چیزی است که نوعاً در سنت شعر پارسی فراوان صورت می‌گیرد. در این حرفی نیست، اما التفات معمولاً به دلایلی است که خود شاعر از آن آگاه است و به دست اوست و لابد تحت ضرورتی. لیکن در اینجا آیا موجبی برای التفات و دوجور کردن روال ابیات وجود داشته است؟

- ۱ صوفی ار باده به اندازه خورد، نوشش باد  
ورنه اندیشه این کار فراموشش باد
- ۲ وان که یک جرعه می از دست تواند دادن  
دست با شاهد مقصود در آغوشش باد
- ۳ پیر ما گفت: خطا بر قلم صنع نرفت  
آفرین بر نظر پاک خطاپوشش باد
- ۴ شاه ترکان، سخن مدعیان می شنود  
شرمی از مَظلمه خون سیاوشش باد
- ۵ چشمم از آینه داران خط و خالش گشت  
لبم از بوسه ربایان بر و دوشش باد
- ۶ گرچه از کبر سخن بامی درویش نگفت  
جان فدای شکرین پسته خاموشش باد
- ۷ نرگس مست نوازش کن مردم دارش  
خون عاشق به قدح گر بخورد، نوشش باد
- ۸ به غلامی تو مشهور جهان شد حافظ  
حلقه بندگی زلف تو در گوشش باد

۱. باده به اندازه: در متون ادب، به ویژه در اشعار، زیاده روی در خوردن و آشامیدن به صوفی نسبت داده شده. این اسناد گاهی به معنای حقیقی است یعنی زیاده خوردن طعام معمولی یا شراب، که یا از سوی مخالفان صوفی و صوفیگری به عنوان طعن گفته می شود و یا حتی از جانب متصوفه یا باری آنان که علایق و تعلق خاطر بیش یا کم به تصوف دارند، ولی این عیب را از نظرگاه انتقاد از نوع به اصطلاح درون گروهی نسبت به خودیها و به قصد اصلاح و تهذیب مطرح می کنند و یا سخنان متوجه صوفی نمایانی است که به ناروا متلبس به خرقة تصوف شده اند، زیرا صوفی راستین بنا بر اصول نه تنها اهل پر خوری نیست، که به عکس، گاهی برخی متصوفه بنام به هر دلیلی تا مدتها طعام نمی خوردند و آن را به زبان هم نمی آوردند. شگفتا که با این

وجود صوفی، خصوصاً در نظم و نثر عربی، مظهر پرخوری است، تا آنجا که به او مثل می‌زنند: أَكَلُ الصَّوْفِي، وَ أَكَلُ مِنَ الصَّوْفِي، و أَكَلُ مِنَ الصَّوْفِيَّة، زیرا که صوفیه پرخوری را شیوه خود دارند و به برگرفتن لقمه‌های درشت و زود هضم کردن غذا و غنیمت شمردن هر دعوت و خوردنی نامورند... (ثعالبی، ثمارالقلوب، برگردان پارسی، ۳۸-۴۰) از میان خورشها هم بیش از هرچیز مشتهر به حلوا دوستی‌اند (چنان‌که از این معنی در جلد یکم از این دفتر سخن گفته‌ام، ۲۳۰-۲۳۱). حافظ هم می‌گوید صوفی از «لقمه شُبّه» هم ابایی ندارد. (۲۹۰/۸) اما این گونه اسنادها گاهی نیز مجازی است، یعنی وقتی صوفی را زیاده‌خوار یا گزافه‌نوش می‌خوانند از جهت احوال عارفانه است، مثلاً از این روی که دوست دارند احوال ایشان دایمی باشد، در حالی که احوال عرفانی را چون برق‌گذران خوانده‌اند، و یا این‌که آنان در مورد این احوال به مقتضای مقام یا مرتبه‌ای که در آن قرار دارند عمل نمی‌کنند و جویای آن حالها یا تجارب درونی‌اند که مختص به مقامها و مراتب بالاتر است. پیداست وقتی چنین خرده‌گیری یا ملاحظه‌ای در میان است نمی‌توان آن را عیبی در عداد پرخوری و پرنوشی دانست و این اسناد هم معمولاً از سوی کسانی داده می‌شود که تلقی منفی از تصوف ندارند. اما نکته اینجاست که انتساب افراط در مورد احوال، وقتی با گزاره‌هایی چون زیاده‌خواری یا به قول حافظ تجاوز از «اندازه» در باده خوردن بیان می‌شود، چه بسا بر پایه همان معنای حقیقی است، چنان‌که مثلاً مولانا این معنی را غالباً با تعبیری چون زیاده خوردن حلوا در باب صوفیان بیان می‌کند، از این نظر که احوال عارفانه، هرچه باشد مثلاً از لطف و قهر، برای صوفی، شیرین و دوست‌داشتنی همچون حلواست؛ یا آنگاه که سعدی می‌گوید:

گر آن حلوا به دست صوفی افتد      خدا ترسی نباشد روز غارت

(غ ۳۷)

بدیهی است که اصل مضمون برگرفته از میل وافر صوفیان به این خورش چرب و شیرین است، و یا اگر راه دور نرویم، همین بیت متن از حافظ، خواه مراد اصلی شاعر معنای حقیقی باشد و خواه مجازی یا همان مفهوم مصطلح عرفانی (چنان‌که او عادتاً در مضامین پیرامون باده نوشیدن صوفی، ذهن خواننده را میان این دو معنی به گمان و تردید می‌اندازد) اما از آن روی که حافظ، قطع نظر از تعریضهای متعددش به باده‌نوشی ریاکارانه و پنهانی صوفی، طعن‌ها و اشاراتی هم به حالت دوستی و میل به رقص و پابازی در مورد صوفیان دارد، شاید بتوان این بیت را نیز بر مبنای همین

معنای مجازی گرفت، چنان‌که نظری به ساختار معنایی این غزل، این نگارنده را بیشتر متمایل به این معنی می‌کند؛ البته الله اعلم. این را هم می‌دانیم که حافظ اشاراتی (البته به زبان نمادها) به لزوم اندازه نگه داشتن در احوال عارفانه دارد، به‌ویژه در این بیت:

در بزم دور، یک دو قدح درکش و برو      یعنی طمع مدار وصال دوام را  
این مضمون را از یک شعر مشهور منسوب به بوعلی سینا، اگرچه عده‌ای حمل بر حفظ اعتدال در باده‌نوشی معمولی می‌کنند، لیکن معنای مجازی یعنی عدم تجاوز از حد در احوال درونی نیز هواداران خاص خود را دارد (زیرا از پیوستن به حق سخن می‌گوید):

چو بوعلی، می‌ناب از خوری حکیمانه      به حق حق، که روانت به حق شود ملحق  
و اما، چنان‌که اشاره شد، شواهدی متعدّد از معنای مجازی یا عرفانی در خصوص اسراف در باده‌خواری در اشعار عارفان مسلم هست، که جای تردیدی در اتخاذ این معنی باقی نمی‌گذارد؛ مثلاً از مولانا:

درده ز جام باده که «يُسْقَوْنَ مِنْ رَحِيقٍ»      گاندیشه را نبرد جز عشرت جدید  
رندان تشنه‌دل چو به اسراف می‌خورند      خود را چو گم کنند، بیابند آن کلید  
(کلیات ۲، ۱۹۱)

بعید هم نیست که حافظ از این گونه مضامین تأثیر پذیرفته باشد. در یک اصطلاحنامه تصوف هم «باده به اندازه خوردن» در شعر حافظ نشانه مرحله‌ای دانسته شده که سالک در عشق هنوز مبتدی است، یعنی به طبع باید اندازه نگاه دارد، و این تلقی مؤلف از بیت حافظ است، خواه درست و خواه نادرست: «باده: عشقی را گویند که هنوز اشتداد نیافته باشد، و این مرتبه محبت مبتدیان است؛ بیت: صوفی از باده... الخ.» (مرآت عشاق، نقل از برتلس، تصوف و ادبیات تصوف ۱۷۵)  
هنوز در مورد مفهوم بیت با توجه به ساختار شعر سخنانی باقی است، که در سخن پایانی خواهد آمد.

۲. یک جرعه می‌از دست دادن: از نظر زبانی می‌توان «حتی» یا «فقط» را در آن محذوف و مقدر گرفت، چنان‌که در زبان ادب و یا زبان محاوره بسیار دیده می‌شود. اما از نظر معنایی، هم می‌تواند مفید قناعت کردن به یک جرعه کمتر باشد، و هم جرعه‌ای از سهم خویش بر خاک ریختن به آیین باده‌خواران، که بیشتر بدین انگیزه بود که رفتگان و خاک‌شدگان نیز از جام بزرگواران و یا یادکرد زندگان بی‌بهره نمانند.

(درباره این آیین، نک. ح ۲۹۳/۱). در هریک از دو حال به نوعی و تا حدی تعادل و توازن یا اعتدال و عدالت میان آدمیان برقرار می‌شود، و این همان بنمایه‌ای است که در این ابیات تکرار می‌شود و نقش آن را در بیان محتوای شعر خواهیم دید. عبدالعلی دستغیب معتقد است: معقول‌تر این است که معنای «بخشیدن» را از این بیت بگیریم. (حافظ‌شناخت ۲، ۷۱۱)

۳. نظر پاک خطاپوش: در این باره بحث‌های فراوان در چند دهه گذشته صورت گرفته، و بنابراین می‌کوشم که تا حد امکان کوتاه‌تر سخن بگویم و به مهمترین آنها بازبرد بدهم. این مقدار نیز چون همیشه در حداقل ضروری برای شرح خواهد بود. نخست این که شاید بتوان آن را به اعتبار دو معنای طنز و جد از ابیاتی دانست که در بحثی درباره ایهام در سخن خواجه آنها را «دو ضلعی» یعنی حاوی دو معنی یا دو ساحت متفاوت و اوج ایهام خوانده و نمونه‌های متعدد را از آن همراه با توضیح کافی ارائه کرده‌ام. (نک. ج ۱، ۶۷۲-۶۷۴). در بعضی از نمونه‌ها دیدیم که در هر کدام همزمان دو معنای مختلف، یکی به جد و یکی به طنز در بیت جریان دارد. نکته مهم این که معمولاً نمی‌توان یا کمتر می‌توان یکی از این دو را بر دیگری به حکم دلیل و منطق (و نه مثلاً به حکم ذوق) مرجح یا مقدم دانست. نیز گفتم که شعر حافظ، چه از نظر کمیت یا تعداد این گونه ابیات و چه کیفیت یعنی شدت گمان‌افگنی میان دو ضلع موازی، دست کم در غزل بی‌نظیر است، ضمن این که ساختن ابیاتی با چنین ساخت و بافتی کاری است بس دشوار و نیازمند اندیشه شاعرانه‌ای فوق‌العاده نیرومند.

لخت نخست حاوی گزاره‌ای است روشن و همه‌پذیر در باب نظام احسن (که توضیح آن خواهد آمد) اما مشکل در لخت دوم است که با دو برداشت متفاوت در «خطاپوش»، کل بیت را در مظان دو معنای مغایر و حتی مخالف یکدیگر قرار می‌دهد: یکی جد (که در حقیقت تداوم همان گزاره لخت اول است) و دیگر طنز. مطابق معنای جد، نظر پیر (که می‌توان او را همان پیر مغان یا پیر آرمانی با نام‌های متعددی چون پیر طریقت، پیر باده‌فروش، دُرْدی‌کش و... دانست) که پاک و چون همیشه فراگیر و فروپوشنده همه چیز است، این است که مطلقاً خطایی در خلقت خداوندی وجود ندارد و این جهان همانا بهترین جهان ممکن است. «خطاپوش» در این معنی، چنین دریافته می‌شود که این نظر آنچنان جامع و گسترده یعنی نگرشی عمودی و از بالا است که قادر است آنچه را که در اندیشه تنگ، نارسا و با نگاه افقی عده‌ای خطا و یا نقص خوانده می‌شود به گونه‌ای درست و در مجموع بنگرد و چیزی



بجز کمال صنع الهی نبیند، و یا به قولی خطای ما را هم بیوشاند یا اصلاح کند. اما در معنای دوم یا ضلع طنزی بیت، هم واژه «خطاپوش» معنای به اصطلاح لاپوشانی کننده می یابد، هم صفت «پاک» کمابیش بار معنایی پاک بین و حمل بر صحت کننده به خود می گیرد، و هم آن «آفرین» به جانب لحن تهکم و تمسخر (حالا قدری هم ملایمتر بگیریم: پوزخند) می گراید. اما در این برداشت (و اساساً تفاوت دو خوانش) مسأله بر سر شکل است و اصل قضیه در همین چهارچوب قابل ارزیابی است و بس، یا اگر واضحتر بگویم به نحوه نگرش خواننده و ذوق و تشخیص او و باز صریحترش کنم: به ایمان یا عدم ایمان او مربوط و محوّل است؛ اگر اهل باور (چون خود شاعر یا پیر پاک اعتقاد او) باشد از دو حال بیرون نیست: یا معنی و لحن دوم اصلاً به فکرش خطور نمی کند، و یا در نهایت آن را یک معنای ثانوی یا یک شوخی کوچک و نمکین می گیرد و می گذرد. اما اگر چون بنده از زمره دومی و به ویژه اهل سال و زمانه ما باشد قضایا متفاوت و شاید هم معکوس خواهد شد، یعنی از ظنّ خود یار قضیه می شود و ممکن است دومی را اصل بگیرد و مثل برخی از ابنای روزگار در سرنا و کرنا کند که: بفرمایید، حافظ هم همان را می گوید که من. اما، چنان که اشاره شد، اصل قضایا و کل تفاوت بر سر شکل است، چون اصل محتوی (لخت اول) به قوت خود باقی است، خواه لخت دوم را چنان بگیریم و خواه چنین. (درست از همین روی است که من در ابتدا گفتم «شاید» بتوان آن را دو ضلعی خواند و با اطمینان نگفتم، چرا که در این مورد تفاوت خوانش در اصل به چگونگی اعتقاد یا نحله فکری نیز باز می گردد. به هر حال، اگر زیاد در این باره سختگیری نکنید، مشکلی در این اطلاق نخواهیم داشت.) در هر صورت، دلیل مهم من بر این جداسازی بر حسب تفکر خواننده این است که قدمایی که به شرح و تفسیر این بیت پرداخته اند هیچ یک ذکری از معنای طنزی نکرده اند. همچنین اگر گفتم که به هر حال اصل محتوی (نظام احسن) همچنان به قوت خود باقی است، چه دلیلی برایش بهتر از این که حافظ پژوهان عصر ما هم این همه بحث و اظهار نظر را دقیقاً بر بنای ضلع جدی آن صورت داده و ضلع دیگر را تنها یک مزاح ظریف ایهامی انگاشته و از آن در گذشته اند، بجز همان عده که حافظ یا پیر او را همواره قیاس از خود گرفته اند. اما گمان نکنید که من (که همیشه گفته ام بیشتر بر شکل تأکید دارم) در اینجا جانب محتوی را گرفته ام. قضا را همان شکل ایهام و طنز است که به این بیت موقعیتی چنین درخور بخشیده، و نه اصل محتوی که دیگران هم کم یا بیش گفته اند و یکی از مباحث حکمی و کلامی وارد شده در اشعار است. سخن بر سر

گذاشتن حرف خود و عصر خود بر زبان خواجه از سوی عده‌ای خاص و آن را حاقّ تفکر او فرامودن است، یعنی درست آن طرف قضیه را اصل گرفتن، و یا - چنان که در جای خود آمد - به جای تکیه بیشتر بر اندیشه شاعرانه‌ای که چنین طنزها و ظرافتهایی را می‌پرورد، بیش از حد به اندیشه به معنای معمول و متعارف آن پرداختن.

و اما بیت از حیث محتوی به طور ملخص بر پایه این تفکر کلامی است که نظام موجود جهان بهترین نظام ممکن مطابق مشیت خداوند است، چون اگر تصوّر کنیم که جهانی بهتر و کلامتر از این ممکن بود ولی حضرت حق خلق نکرد، چنانچه بگوییم نمی‌توانست، در قدرت مطلقه او تردید کرده‌ایم، و چنانچه بگوییم نمی‌خواست، در لطف مطلق وی بر مخلوق شک یا آن را به بخل منتسب کرده‌ایم، و بر همین قیاس. این بحث لاجرم مسأله شرّ و خلق شرور را پیش می‌آورد. اگر خلق شرور را از غیر حق بدانیم در حکم ثنویت و شرک است، و اگر آنها را از حق بدانیم این پرسش پیش می‌آید که خیر مطلق چگونه ممکن است خالق شر باشد؟ بنابراین آرای در این زمینه پدید می‌آید، از جمله این که شرّ اساساً ماهیت عدمی و سلبی دارد، و نه وجودی و ایجابی. نیز آنچه شرّ خوانده می‌شود منبعث از حکم و قضاوتی است در محدوده فکر و نظر محدود آدمی، که اساساً قادر به درک و تصور کمال مطلق نیست و معمولاً هر چیزی را که مغایر با خواست و پسند اوست شرّ می‌خواند. بنابراین، شرور به معنای مطلق، به فرض هم که بالفعل موجود باشد، شمار آن بسی کمتر از آن است که آدمی می‌پندارد؛ ضمن این که حکمت بالغه حق اقتضا می‌کند که تصوّری از شر در ذهن آدمیزاد، به مصداق شناخت هر چیز به ضدّ آن، موجب شناخت خیر گردد. آدمی چه بسا چیزهایی را شر تلقی می‌کند که در حقیقت شر نیستند، همچون مرگ فرد، که خود ضامن بقای نوع است. نظام موجود، با برقراری چرخه‌ای بسیار دقیق و سنجیده، کلّ حیات را در عالم برقرار می‌دارد، هرچند آنچه در این چرخه روی می‌دهد از نظر آحاد و افراد آن امری مطلوب و مطبوع طبع نباشد. ویرگوردون چایلد، از بزرگان در زمینه فلسفه تاریخ، از یک تجربه طبیعی سخن می‌گوید که زمانی در مورد درّه‌ای در کالیفرنیا به نام یوسی میتی Yosemite، زیستگاه انواع و اقسام جانوران، صورت گرفت، بدین سان که گوزنها را در برابر درندگان چون گرگ و خرس مورد حفاظت قرار دادند. پس از مدتی مشاهده کردند که گوزنها بر اثر تکثیر فراوان همه گیاهان را خوردند و کلّ آنها دوچار بی‌غذایی یا بدغذایی و لاجرم بیماری و خطر مرگ شدند. بنابراین، آنچه پیش از آن با حمله درندگان و

دریدن و خوردن گوزنها در ظاهر امری بی منطق و بی معنی می آمد، به مشاهده نظامی دقیق در طبیعت منجر شد که چرخه مذکور را، که ضامن بقای نوع جانوران است، برقرار می دارد، هرچند هیچ گوزنی از دیدن گرگ یا خرسی که برایش دندان تیز کرده است خوشش نمی آید. (تاریخ، به ترجمه این قلم ۱۴-۱۵) بی گمان خدا باوران در باب کل جهان قایل به نظامی از این دست در وسیعترین سطح و ساحت ممکن هستند. اینک به ذکر خلاصه‌ای از برخی آرا در این باره می پردازم.

در نظر افلوطین خیر مطلق «أَحَد» است و شرّ مطلق «مادّه». در خیر محض اثری از شرّ (مادّه) نیست. تعریف شرّ از نظر افلوطین سلبی است، یعنی شرّ اساساً «لا وجود» است. خیر مطلق یا احد و شرّ مطلق یا مادّه، رأس و قاعده هِرم هستی را تشکیل می دهند. در این رأس و قاعده هیچ گونه تغییر و تحولی صورت نمی گیرد، زیرا تغییر و تحول فقط به عالمی تعلق می گیرد که میان این دو واقع شده. ساحت اخلاق، ساحتی است که در آن دگرگونی صورت می گیرد. اگر چیزی قابل دگرگونی نباشد و اصلاح یا افسادی در آن صورت نگیرد جنبه اخلاقی نمی تواند داشت. به دیگر سخن، اخلاق و اخلاقی بودن یا نبودن فقط به عالم محسوسات تعلق می گیرد، یعنی احد و مادّه هیچ کدام نه اخلاقی اند و نه غیر اخلاقی. احد ماورای اخلاقی بودن یا نبودن است و مادّه مادون آن. بنابراین، صفت خیر در حقیقت امر به احد تعلق نمی گیرد، زیرا خداوند عین خیر است، و به همین سان صفت شرّ نیز به مادّه تعلق نمی یابد، چون مادّه عین شرّ است. (نک. نصرالله پورجوادی، درآمدی به فلسفه افلوطین ۴۷-۵۲). این عقیده که شرّ امری سلبی یا عدمی و «لا وجود» است مورد قبول بسیاری از حکمای جهان اسلام و اروپاست، از جمله فیلسوف بزرگ آلمانی، لایب نیتس، که بحثهایی گسترده و ژرف در این باب دارد. همچنین اگر حافظ می گوید:

گر من آلوده دامنم، چه زیان؟ همه عالم گواه عصمت اوست

دقیقاً به همین عقیده باز می گردد که خیر و شرّ یا خطا و نقص و غیره تنها به دنیای مادّه و محسوسات متعلق است، و نه به خداوند که خیر و عصمت مطلق است.

عین القضات هم بحثی مستوفی در این باره دارد که خلاصه اش این است: این که قَدَرِیّه می گویند خداوند شرّ را نیافریده و شرّ و مخلوق کسی دیگر است باطل است، و پیمبر (ص) از همین روی گفته است: الْقَدَرِیَّةُ مَجْوُوسٌ هَذِهِ الْأُمَّةُ. مراد او این که این قول در حکم ثنویت است (عقیده زردشتیان که جهان را آفریده از دو بُن نور و ظلمت یا اهورامزدا و اهریمن می دانستند). اگر شرّی نبود پیمبر نمی گفت: وَ قَنَا شَرًّا مَا قَضَيْتَ

لنا. (شرّ را در آنچه بر ما رانده‌ای از ما بازدار.) (نامه‌های عین‌القضات ۲، ۲۷۰-۲۷۱) آنگاه می‌گوید: «در وجود بسیار شرّ هست که تو و امثال تو بتوانید دانستن، که آن را اگرچه به گونه‌ای شر خوانند، اما مِنْ حَيْثُ التَّحْقِيقِ آن خیر محض است، نه شر، چنان که مثلاً تو دارویی خوری، و فُضْد و حجامت کنی، و کودک را بزنی تا علم آموزد و یا از کاری بد دست باز دارد. این همه به نوعی شر است و شر توان خواند، زیرا که هرچه نه موافق طبع آدمی بُوَد آن را به اصطلاح عموم شر خوانند، اما همه کس دانند که کودک را چون مادر و پدر زنند عین خیر است و غایت رحمت و شفقت.» (همان ۲۷۲) آنگاه غضب خداوند را (که آدمی ممکن است شر بیندارد) از همین قیاس می‌گیرد، اگرچه سرانجام می‌گوید: «آنجا که جلال ازل است نه خیر است و نه شرّ.» (۲۷۵) و این همان است که افلوطین به وجهی دیگر بازگفت. آرای شیخ اشراق نیز بر همین بنیان است: «و شرّ چیزی نیست موجود بلکه یا عدم چیزی است یا عدم کمال چیزی. و انگشت زائد که شر گیرند از بهر آن گیرند که هیأت حُسن از دست می‌برد، که چیزی که غیری را زیان ندارد خود را هم زیان ندارد، پس شر نباشد. و بعضی چیزها را که شر گیرند همچون مار و کژدم، هم به اعتبار آن گیرند که اتلاف چیزها می‌کنند، و اگر تفویت نکردندی شرّش نگفتندی. و چون واجب‌الوجود خیر محض است و ذات او کاملترین موجودات و معقولات است، پس ازو خیر محض موجود شود [...] اگر کسی گوید که: این قسم را چرا چنان نیافرید که شر درو نباشد، این سؤال او فاسد باشد و همچنان بود که کسی گوید: آب را چرا غیر آب نکردند و آتش را غیر آتش. و اگر همه خیر محض بودی قسم اوّل شدی و قسم دوم نبودی. و وجود عالم، ممکن نباشد کاملتر از آن که حاصل است.» («پرتونامه»، مجموعه آثار فارسی ۶۰-۶۱) عزیز نسفی: «ای درویش، هیچ صفتی بد نیست. اما قومی آن صفات نه به جای خود کار می‌فرمایند، می‌گویند که آن صفت بد است. در عالم هیچ چیز بد نیست، جمله چیزها به جای خود نیک است، اما چون بعضی نه به جای خود باشد پامش بد می‌شود. پس خدای تعالی هیچ چیز بد نیافرید، همه نیک آفریده است.» (الانسان‌الکامل ۴۸) که نظریه‌ای شایان توجه را در نهایت سادگی بازگفته است. محمد دارابی بیت متن را در شمار ابیاتی آورده است که «به حسب ظاهر اشکال و خفایی دارد» و می‌نویسد: «معنی بی‌تکلفانه اولاً این که از گفته پیر و مرشد معلوم باشد که خطا بر قلم صنع نرفته، که اگر به اعلام پیر این مسئله بر ما معلوم نمی‌شد ما از غایت نقصانی که داریم توهم می‌کردیم که خطا بر قلم صنع رفته، و این خطاست که کسی اعتقاد خطا در کارخانه الهی راه دهد. آفرین بر نظر پاک

خطاپوش پیر باد که خطای ما را پوشید، یعنی نگذاشت که از ما این گمان خطا که خطا بر قلم صنع رفته سرزند، زیرا که عالم بر ابلغ نظام مخلوق است، یعنی بهتر از این متصور نیست. ثانیاً...» (لطیفه غیبی ۲۰) ملاحظه می کنید که این مولانا کمترین توجه یا اشاره‌ای به معنای طنزی یا بود و نبود آن در بیت نمی کند، یعنی اصل هنر و ظرافت را در سخن نادیده می انگارد، و من گمان نمی کنم آنچه او «اشکال و خفا» خوانده به این معنی بازگردد، چه به نظر می رسد دارابی فقط اشکالی در کلام دیده که وظیفه خود دانسته آن را برطرف کند، اما آن ایهام و طنز...؟ لابد از نظر مولانا معاذ الله که وجود داشته باشد. بنابراین اصلاً معلوم نیست فرق بیت حافظ با آن همه اشعاری که در این باب با اشتراک محتوی گفته شده در چیست، و این گونه تفسیر و مشابهات آن جملگی در عدم توجه به شکل متفق اند. و اما حاجی سبزواری عقیده محمد غزالی را در همین باره تأیید می کند، و من برای رعایت اختصار به ذکر سخن او (که یکجا مفید قول هردوی ایشان است) بسنده می کنم: «و چه خوب فرموده غزالی که: امکان ندارد که ایجاد شود عالم احسن از این که هست، چه اگر ممکن باشد و نداند - العیاذ بالله - جهل لازم آید، و اگر بداند و قدرت نداشته باشد عجز لازم آید، و اگر بداند و ایجاد نکند بخل لازم آید، و نیز اگر بداند امکان عالم احسن را و به فعل نیارد ترجیح مرجوح لازم آید بر حکیم؛ و کُلّ محال است، پس آنچه او کرده آنچنان باید.» (اسرارالحکم ۱۰۴-۱۰۵؛ نیز در مورد کل مبحث خلق شُرور، نک. همان ۱۰۱-۱۰۷).

از اهل ادب یا حکمت در روزگار ما بسیاری افراد بیش یا کم به این بیت پرداخته اند، که جز اشاره به برخی از ایشان در گنجایی این سطور نیست. غنی به سادگی هرچه تمام تر با بیت برخورد و تنها بر وجه طنزی آن تکیه می کند: «می گوید: نظام دنیا خوب نیست.» (یادداشتها ۸۴) زرین کوب در یک جا سخنی دارد درباره نظام احسن (از کوچه رندان ۱۰۱-۱۰۲) و در جایی دیگر مفصل تر و تحلیلی تر در خصوص بیت سخن می گوید؛ ملخص آن: حافظ، قرن‌ها قبل از ولتر و بعد از خیام، خطایی را که بر قلم صنع هست با ترس و احتیاط بر زبان می آرد، اما باز فوراً رندانه لب می‌گزد و خاموش می‌شود. شاید آنچه او را به خاموشی می خواند داستان پدرش آدم است که مصلحت جویی او را واداشت تا در دنبال سقوط ابدی خویش همه بیدادها و نارواییها را همچون گناه نخستین، خود به گردن گیرد تا از فرجام غم انگیز شیطان، که خطارانه به خود بلکه به پروردگار خود منتسب کرد، در امان بماند. «اما آن شیطان، که در وجود هر شاعر هست [در مورد این شیطان درون شاعر، نک. نقد ادبی

۹۱-م] چگونه می توانست به او اجازه دهد که باری از روی مصلحت جویی خاموشی گزیند و لامحاله در یک کنایه شیطنت آمیز نیز بر عقل خطاپوش اعتراض نکند؟ برای آن حکمای الهی که نظام دنیا را بهترین نظم ممکن دانسته اند (غزالی، لایب نیتس و غیره) این یک گستاخی آشکار است، از این روست که جلال الدین دوانی بعدها کوشیده است این قول حافظ را تأویل کند و او را از خطابینی تبرئه نماید - آفرین بر نظر پاک خطا پوشش باد! (از کوچه رندان ۱۴۱؛ نیز در مورد مسأله شرور عالم و عقاید حکمای شرق و غرب، نک. «در حاشیه مشاجره پیر بل و لایب نیتس»، یادداشتها و اندیشه ها ۱۱۸-۱۲۸). بهاء الدین خرّمشاهی بحثی نسبتاً مفصل در این باره با گردآوری مهمترین اقوال دارد. (حافظنامه ۱، ۴۶۲-۴۷۸) او بیت را اوج شطّاحیهای حافظ می داند. بحثی عالمانه نیز دارد با عنوان «عدل الهی و مسأله شرّ». (جهان غیب و غیب جهان ۸۷-۱۱۰) بحث خوب دیگر از سوی عباس زریاب خویی است. از جمله می خوانیم: عقیده حافظ درباره خطا و صواب، غیر از نظر اهل اعتزال و پیروان اشعری است [ظ. ناظر به بحث خرّمشاهی است - م] اهل اعتزال به «عقل» مستقل و برتر از هر چیز معتقد بودند و می پنداشتند که افعال الهی نیز باید مطابق این عقل مستقل که حاکم بر همه افعال اوست باشد. اشعریان می گفتند که عقل مستقل و والایی که کارهای خداوند هم مطابق آن باشد وجود ندارد و معیار نیکی و بدی، ذات خداوند و اعمال اوست. و می گفتند: الْحُسْنُ مَا حَسَنَهُ الشَّارِعُ وَالْقُبْحُ مَا قَبَّحَهُ الشَّارِعُ. اما نظری دیگر هم هست که به موجب آن، حسن و قبح و خطا و صواب و گناه و ثواب، منحصر به دایره اعمال انسان است و این اصطلاحات فقط در محدوده اخلاق، که آن هم محدود به اعمال نفس و ناظر به کارهای انسان اجتماعی است، مصداق دارد، و بیرون از این دایره و در نظر به کل کارگاه آفرینش، خطا و صواب و حسن و قبح اصلاً معنی ندارد. اگر پیر حافظ خطاپوش است از این روست که جایز نمی شمارد کسی دم از خطا و صواب در مورد کل دستگاه آفرینش بزند. آن که می گوید [شبستری در گلشن راز - م]:

جهان چون چشم و خطّ و خال و ابروست      که هر چیزی به جای خویش نیکوست

اشتباه می کند، زیرا حکم دنیای ارزشها را به جهان خلقت و طبیعت تسری می دهد. (آینه جام ۱۶۳-۱۶۷، به تلخیص) بحث ایشان همان قول افلوطین است که پیشتر نقل شد. مرتضی مطهری: می خواهد بگوید در دید عارف خطا اساساً وجود ندارد. عارف از بالا جهان را می بیند، درحالی که فیلسوف و مردم عادی از پایین جهان را می نگرند.

(تماشاگه راز ۱۷۳-۱۷۴، به تلخیص) عبدالعلی دستغیب اقوال و آرای ابراز شده در این باره را در طیّ بحثی دسته‌بندی می‌کند. (حافظ‌شناخت ۱، ۲۶۷-۲۷۰) هاشم جاوید با نقل سه بیت از نظامی در همین باره می‌پرسد: آیا مراد حافظ از «پیر ما» نظامی نیست؟:

|                           |                         |
|---------------------------|-------------------------|
| ترتیب جهان، چنان‌که بایست | کردی به مثابتی که شایست |
| حرفی به غلط رها نکردی     | یک نکته درو خطا نکردی   |
| در عالمِ عالم آفریدن      | به زین نتوان رقم کشیدن  |

(لیلی و مجنون ۳-۴)

سرانجام به مجموعه‌ای از مقالات و مقولات و منقولات اهل نظر در شرح و تفسیر و تحلیل این بیت باید اشاره کرد، که جملگی مطالب را تا هنگام نشر آن یکجا در اختیار علاقه‌مندان می‌گذارد. (پیر ما گفت، به کوشش سعید نیاز کرمانی، تهران، پاژنگ ۱۳۷۰).

و اما در جلد یکم بحثی ولو به اختصار درباره طنز در حافظ داشتم و به قدر وسع و مجال و به اجمال به گونه‌هایی از آن اشاره کردم. این را هم مثل بسی از حافظ‌پژوهان پذیرفتم که طنز خصلت غالب بر غزل اوست و جداکننده شیوه غزلسرایی او از دیگران، از جمله غزل سعدی. کمتر موضوع و محتوایی هم می‌توان یافت که از دایره طنزگرایی او بر کنار مانده باشد. اما غرض من از همان تقسیم‌بندی دست و پا شکسته نیز چیزی جز این نبود که ما در اینجا و اکنون نیایم همه آن گونه‌ها را یکسان بشماریم و معامله‌ای یکسان با آنها بکنیم. حال موردی پیش آمده که مرا ناگزیر می‌کند در خصوص خلط گونه‌ها با یکدیگر و برخی تبعات آن سخنی بگویم. مثلاً دیدیم که زنده‌یاد استاد زرین‌کوب طنز یا شوخی کلامی بیت را به گونه‌ای توصیف کردند که گویی فکر ثابت و جدی اوست، یعنی آنچه این بنده زیاده جدی گرفتن قضیه تا حدّ انتساب خطا به صنع الهی می‌انگارد. این که گفتند شاعر پس از طرح آن لب می‌گزد خود بیانگر جدی بودن فکر برای شاعر است. به راستی آیا من در استنباط خویش خطا کرده‌ام یا شما نیز چنین برداشتی از سخن ایشان داشته‌اید؟ گفته‌ام و بار دیگر می‌گویم: حافظ همه گونه طنز دارد، از سبک تا سنگین، و از شیرین تا تلخ. این بدان معنی است که برخی از آنها نوعی شیرین‌زبانی شاد و شنگولانه از شمار بازیهای ظریف لفظی از قبیل پاره‌ای ایهامها، پارادوکسها (البته نه از شطحهای سنگین و ژرف عرفانی) خرق عادت‌ها و امثال اینهاست (که من همین بیت را از نظر لخت دوم این گونه ارزیابی می‌کنم، دیگران هر گونه که مایل اند بیندیشند). اما در برابر، طنزهایی نیز



دارد مرتبط با زیربناهای ژرف فکری و به همین اندازه تأمل انگیز، و البته گاه تلخ (چنان که نمونه‌های کافی از هر نوع آن از حافظ داده‌ام). اینها هم هیچ کدام از اسرار و علم لدنی نیست که من نگارنده بدانم و شمای خواننده ندانید، اما اصل حرف در این است که چرا با وجود علم به این تفاوتها در عمل این را با آن یکسان می‌شماریم و آن را به حساب این می‌گذاریم؟

این از واضحات است که هیچ کس از شاعر، به ویژه غزلسرا، نخواسته، و نمی‌تواند هم بخواهد، که در عالم شعر همیشه موجودی سر به راه و مراعات کننده عرفها و هنجارها اعم از دینی، اجتماعی، فکری، فرهنگی و... باشد. به فرض هم که نپذیریم این قول معروف را که شاعر در وجود خود شیطنانی دارد که بیش یا کم سری بیرون می‌کند و او را به کار همیشگی خود یعنی شیطنت وامی‌دارد، به هر حال باید به این اندازه خستو شد که شعر برای شاعر مفرّی و متنفّسی برای بیرون ریختن آن چیزهایی است که - حالا به هر دلیلی - در زندگی معمولی و معتاد خویش یارای آن ندارد. گذشتگان نیز از همین روی می‌گفتند: یَجُوزُ لِلشَّاعِرِ مَا لَا یَجُوزُ لِغَیْرِهِ، و بدین سان کمتر شاعر را از بابت شعرش معاقب و معائب قرار می‌دادند، به ویژه شاعری چون حافظ را با آن گرایش شگرف به طنز و طعن و دست انداختن این و آن فرد و فرقه. همچنین، و با همین خاستگاه اندیشگی، به اصلی به نام «عدم حجّیت» شعر به طور کلی معتقد بودند و بر آن بودند که: شعر ممکن است (فقط ممکن است) دلالت بر واقع حال شاعر از افکار و احساسات و دریافتهای او داشته باشد، اما سندیت ندارد، و به عبارت دیگر: همیشه اوقات چنان نیست که رابطه و نسبت اینهمانی میان زبان قال و واقع حال او برقرار باشد. هم از این روی کمتر وارد بحث (خصوصاً از نوع دور و دراز و دقیق امروزمین) درباره اندیشه‌های گوناگون هر شاعر می‌شدند یا اگر دقیقتر بگوییم: معمولاً یا به حدّاقلّی از آن، که برای درک محتوای شعر ضروری است، بسنده می‌کردند و یا اگر هم سخنی در این ابواب می‌گفتند تنها حول آن مواردی بود که به وضوح و به صورت جدّی بر موضوع این یا آن اندیشه دلالت داشت، بدون جنبه‌های ایهامی و ابهام افگنی‌های رایج و آن دسته از طنز و طعنت‌های مبتنی بر شیوه‌ها و شگردهای لفظی یا زبانی و نظایر اینها (مثل آنچه در تفاسیر قدیمی حافظ از انواع گوناگون می‌بینیم، از جمله شرح و تفسیر دوّانی بر همین بیت، که مبتنی بر بحث در نظام احسن و خلق شرور با تفسیر یا برخورد کاملاً جدی با «نظر پاک خطاپوش» است و نادیده انگاشتن طنز و ایهام کلام؛ اگرچه گفتم که از نظرگاه شکلی به هیچ روی



بی‌اهمیت و پشت‌گوش انداختنی نیست.) به هر حال، آن اصل «عدم حجّیت منطقی» شعر چیزی بود که قدماً غالباً در نظر و عمل بدان باورمند بودند، ظاهراً بجز آنان که حکم بر ظاهر حال را به جدّی‌ترین و سختگیرانه‌ترین وجه آن جاری می‌کرده و شاید چه بسا ملاحظهٔ امور و عوالم شاعرانه و مقتضیات مذکور را هم نمی‌کردند، و پاره‌ای داستانهای منقول از گرفت و گیرها (خواه درست بوده باشد و خواه نادرست) منبعث از آن بوده، هرچند به هر حال شاید نتوان آن را هنجار و نهج رایج در آن روزگاران انگاشت. اما عدم حجّیت، اگرچه مبتنی بر مبانی نظری و تجارب عملی کافی بوده، لیکن به هر روی با انگاره‌ها و هنجارهای امروز همخوانی ندارد، چنان‌که در نقد و تحلیل امروز و در بحث از انواع ادبی رایج عصر (به‌ویژه شعر) پیش کشیدن آن بیشتر به شوخی شبیه است، زیرا اگر چنین اصلی همچنان و در همان ابعاد و با همان شدّت و حدّت برقرار می‌بود، هم اکنون می‌بایست بخش اعظم نقدها، تحلیلها و تفسیرهای مبتنی بر استنباط آراء، افکار، عقاید و احوال شاعران از روی شعرهایشان را به دور می‌ریختیم. اساساً ماهیت شعر جدید، جنبه‌های محتوایی، از جمله اندیشه‌های موجود در آن، تعهدات خاص شاعران معاصر و دیگر مسایل آن نیز تفاوت‌های بنیادین با شعر گذشته دارد، و به همین نسبت رهیافتها و رویکردهای نقد و تحلیل و تفسیر هم در عصر ما متفاوت است. بنابراین سخن این نگارنده هم بدین معنی نیست که مثلاً در زمینهٔ نقد و تحلیل اشعار اعم از قدیم و جدید به چیزی چون عدم حجّیت به شکل تامّ و حادّ آن روی بیاوریم، لیکن اگر آن را بهره‌مند از مبانی نظری خاص خود تشخیص می‌دهیم و آن را به هر میزان برای امروز سودمند می‌دانیم از آن تا حدّ مقدور بهره بجوئیم، بدین سان که از این همه شخصیت‌شکافی و اندیشه‌کاوی با اتخاذ سندهای قطعی و یقینی از شعر برای بازجست تفکرات و احوال واقعی او دست برداریم یا دست کم بکاهیم و، چنان‌که پیشتر هم گفته شد، به جای این مایه (به این قید توجه کنیم) تأکید و اتکا بر اندیشه‌های متعارف از حکمی، کلامی، اخلاقی، عرفانی و... در مورد شاعر مورد نظر، بیشتر بکوشیم تا او را به عنوان یک شاعر بنگریم و هرچه بیشتر به اندیشهٔ شاعرانهٔ او و شکل و شیوه و ساختار خود شعر پردازیم. قضا را طنز و انواع آن، توریه، بذله، شوخی و خوش طبعی، ظرافتهای کلامی و غیره غالباً عبارت از کارکردهای اندیشهٔ شاعرانه است، و نه اندیشهٔ معمولی. به راستی چرا این دو را باید با هم درآمیخت؟

این درست است که شاعران قدیم گاه روی برخی ملاحظات ترجیح می‌دادند

مطالب طنزی یا پرسش آمیز خود را نه به صورت مستقیم بلکه از زبان غیر انسان چون چرخ، اشیاء، و یا شوریدگان، مجانین یا عقلاء المجانین، درویشان یا گدایان، اهل ادیان دیگر، جن، ابلیس و غیره بیان کنند، اما این امر را نباید تنها به ترس، احتیاط و غیره منسوب داشت، زیرا اختیار این شیوه‌ها بسی بیش از آن که ناشی از مسایل مذکور باشد، به ملاحظات و تدابیر شکلی در چهارچوب سمبولیسم مربوط بوده، و گرنه چه تفاوت مهمی بوده که سخن کسی را از زبان خودش بشنوند یا از طریق اشخاص قصّه‌اش؟ مردم عصر ما این چیزها را هم غالباً بر وفق عادات یا معیارهای این عصر می‌نگرند و بلافاصله ترس و تحذّر را پیش می‌کشند. بارها از درافتادن حافظ با مقدّسات دینی سخن گفته یا شنیده‌ایم (حال این بماند که آن همه سوابق این کار و بسی سخنان حادث‌تر از او را در عالم طنز با هر مضمون از جمله از عبید لحاظ نمی‌کنیم چرا که در این زمینه هم نظرمان باید تنها معطوف به حافظ باشد) اما کمتر ممکن است از خود بپرسیم: چرا او (و هر کس چون او) در یک جامعه غالباً سختگیر از نظر دینی و عقیدتی، آن همه طنز و طعن و تسخّر بار برخی مقدّسات و شعار دینی و متولیان دین در عصر خود می‌کرده و با این وجود می‌توانسته راست راست در کوی و برزن شیراز راه برود بی این که کسی متعرّض او شود؟ معمولاً هم در پاسخ به قضیه، همه چیز می‌گوییم الا آنچه باید گفت؛ یعنی همان عادات یا تلقیهای مردم در قبال شعر و از جمله طنزهای موجود در آن، که آن را طبیعی و عادی شعر خصوصاً غزل می‌دانسته‌اند. من از این هم تقریباً مطمئنم که اگر او می‌دانست قوم او در روزگاری بر سر برخی از طنزهای وی چه بگو و مگو‌هایی به راه خواهند انداخت و تا چه پایه آنها را دستمایه تحلیل‌هایی چون شک در صنع صانع و غیره خواهند کرد، قطعاً فکر بکری برای آنها می‌کرد. این را هم گفته‌ام که حافظ به طور معمول در هرگونه طنزی که ممکن است گوینده‌اش را در مظان شک در ضروریات دین بیندازد، به مدد همان اندیشه شاعرانه حیرت‌انگیزش، راه فراری در خود کلام (درست مثل همین بیت) برای خود باز می‌گذارد. اما اینجا هم یکر است و یکره و یکسره به سراغ ترس از عامّه خلق به آن معنی نرویم، چرا که اساساً هیچ آدم عاقلی، به‌ویژه که از نظر جایگاه دینی و اعتقادی در حدود خواجه باشد، نمی‌آید بی جهت و موجبی حاصل «علم و فضلی که به چل سال» جمع آورده را بر سر یک شوخی و شنگی به مزایده بگذارد یا از بابت شیرین‌زبانی، تلخ‌کامی را برای خود بخرد. مردم روزگارش هم لابد آن قدر گیج و گول نیستند که عمری رنج و مجاهده یا «درد دین» در شعر او را بر اثر یک طنز به هیچ

بگیرند و او را به صُلابه بکشند. آیا اصلاً یک انسان (خاصّه یک حافظ قرآن) به این آسانی از این رو به آن رو و از این قطب به آن قطب می‌شود؟ یک پرسش دیگر: دربارهٔ «پیر ما»ی او یا همان «پیر مغان» بسیار داد سخن داده‌ایم. حافظ هم برایش هیچ چیزی کم و کسر نگذاشته و می‌دانیم «هرچه کند، عین ولایت باشد» یا «به تأیید نظر حلّ معما» می‌کند، و به هر حال رندی است تمام عیار. «خطاپوش» بودن را نیز از خدای خود آموخته: ... خوش عطا بخش و خطاپوش خدایی دارد. آنان که چنان تحلیلهایی از بیت متن کرده‌اند آیا هیچ از خود پرسیده‌اند که: چگونه چنین پیری به یکباره در نظر شاعر بدل شد به لاپوشانی‌کنندهٔ خطای صُنع الهی، و یا دارای حسن ظنّی (بدون تعارف: ساده‌لوحی) که به قول سعدی «می‌بیند و می‌پوشد»؟ هر کدام از این دو اگر برایش اثبات شود، بی‌گمان یا ناصادق خواهد بود و یا خوش خیال؛ و در هر حال آن پیری که حافظ «بندهٔ» اوست چون او را «ز جهل» رهانیده (۱۵۴/۴) نخواهد بود. اینجا دیگر منطقاً یا ماهیت پیر عوض شده یا نظر حافظ دربارهٔ او. آیا به راستی شما شقّ دیگری می‌شناسید؟ من عجالتاً چیزی جز این به نظر نمی‌رسد که: عده‌ای از اهالی عصر ما شوخیهای حافظ را زیاده‌جذّی انگاشته‌اند. اگر خاطرتان باشد چندبار تا کنون گفته‌ام: اگرچه در زمینهٔ شیوه‌های نقد، تحلیل و پژوهش پیشرفتهایی کرده‌ایم، لیکن بپذیریم که در پاره‌ای پایه‌ها و پیشینی‌های اندیشه از پیشینیان واپس هستیم. بپذیریم که وقتی عملاً برخی شوخیها و طنزهای نمکین، گذرا و شیرینکاریهای کلامی را با انواع سنگین‌تر و تأمل‌انگیزتر یکسان می‌شماریم و آنها را چونان تفکرات ثابت یا باری بنیادین‌تر شاعر می‌انگاریم، نتیجه همین می‌شود که در تحلیل استاد زرین‌کوب (و البته بسی دیگر از اصحاب نقد و نظر) شده است.

پیشتر اشاره شد که موضوع نظام جهان و مسألهٔ خلق شرور، یکی از مضامین و بنمایه‌های رایج در شعر به‌ویژه از گونهٔ حکمی یا عرفانی است. هیچ عارفانه‌سرایی را سراغ نداریم که بیش یا کم به آن نپرداخته باشد. اندکی را نقل می‌کنم؛ عطار:

خداوندی که هر چیزی که او کرد ترا گر نیست نیکو، او نکو کرد

(اسرارنامه ۱۱۳)

که این همان است که گفته شد: آدمی چه بسا از نظرگاه محدود شخص خود، برخی پدیدارها یا رویدادها را خوش نمی‌دارد، لیکن اگر اندیشه‌ای گسترده‌تر داشته باشد، کلّ جهان خلقت را مجموعه‌ای کامل و بسته به همدیگر خواهد یافت، چنان که مرگ فرد تضمین‌کنندهٔ بقای کل خواهد بود. سعدی نیز بارها بر کمال صنع الهی تأکید دارد؛

مثلاً جهان را در ساحت کلی «گلزار» می‌بیند، چون حافظ که از «باغ عالم» سخن می‌گوید:

کدام آلاله می‌بویم که مغزم عنبر آگین شد؟

چه ریحان دسته بندم چون جهان گلزار می‌بینم؟

(غ ۴۲۵)

اما او نیز (باز چون بزرگ شاگرد خویش) وجود مقداری شر و بدی را (البته از همان منظر شخص یا نفس) می‌پذیرد، اگرچه در نفس خود اصالت، حیثیت و اهمیتی ندارد، درست مثل خار نسبت به گل:

صبر بر جور رقیبت چه کنم گر نکنم؟ همه دانند که در صحبت گل خاری هست

(غ ۱۱۱)

جور دشمن چه کند گر نکشد طالب دوست؟ گنج و مار و گل و خار و غم و شادی به هم‌اند

(غ ۲۴۶)

از معاصران خواجه هم سلمان، مثل دیگران غالباً محتوای مذکور را در شکل گل و خار بیان می‌کند:

بلبل همه شب در غم گل بر سر خار است

گو: گل مطلب هر که سر خار ندارد

(دیوان ۱۱۵)

و اما حافظ در کلیت امر دقیقاً مثل سعدی می‌اندیشد و سخن می‌گوید، جز در مورد طنز بیت متن (که چگونگی‌اش را به زعم خود بازگفتم) مثلاً درباره‌ی کل عالم صنع، قایل به کمال مطلق و عدم خطا در قلم صنع است، و این را به صراحت و وضوح کامل، یعنی بی‌هیچ طنز و ایهامی از قبیل «نظر پاک خطاپوش» بیان می‌دارد:

هر چه هست، از قامت ناسازِ بی‌اندام ماست

ورنه، تشریف تو بر بالای کس کوتاه نیست

پیدا است به فرض هم که بنا باشد در شعر کسی به دنبال اندیشه‌های جدی، ثابت و واقعی او باشیم، آن را نباید مطابق رسم مألوف در لابلای ایهامها، طنزها، گمان‌سازی‌های شاعرانه و به اصطلاح در متشابهات او، بلکه باید در محکمت او بجویم تا مثل بعضی‌ها پاره‌ای شیطنتهای شاعرانه موضعی یا استثنایی را عین تفکر و حاقّ عقیده‌ی شاعر قلمداد نکنیم. حافظ درست همین اندیشه را (البته بسیار شاعرانه‌تر) در این بیت مشهور بازگفته است:

مراد دل ز تماشای باغ عالم چیست؟ به دست مردم چشم از رخ تو گل چیدن  
آیا نسبت دادن خطای قلم صنع به چنین کسی با چنین نگرشی ناروا یا «از بهر دل  
عامی چند» نیست؟

البته او نیز در ساحتی دیگر (مثل دیگران) به خارهایی در این گلشن، آن هم از  
نظرگاه افقی یا شخصی و به هر حال نه چندان مهم یا نه در حیّز اعتبار، اشاره دارد، و  
کیست که دارای دید خداپاور باشد و به جای دیدن اصل گلشن به مشتی خار پيله  
کند؟:

حافظ، از باد خزان در چمن دهر مرنج      فکر معقول بفرما، گل بی خار کجاست؟  
در این چمن، گل بی خار کس نچید، آری      چراغ مصطفوی با شرار بوله‌بست  
و این بیت گویا:

ترسم کزین چمن نبری آستین گل      کز گلشنش تحمل خاری نمی‌کنی  
نیز دیدیم که در این زمینه خاص، هیچ‌گونه ناسازی و تناقضی هم میان ابیات اخیر  
با قبلی وجود ندارد، بلکه این دو دسته در حقیقت مکمل یکدیگر در تبیین و تصویر  
نظام احسن و کمال خلقت خداوندی است. آیا باز عده‌ای همچنان با خواست‌اندیشی  
فریفته صورت ظاهر برخی مضامین خواهانند شد؟

مسأله یاد شده، در سده‌های پس از حافظ نیز محتوای بسیاری اشعار بوده است،  
به‌ویژه شاعر بزرگ هندی‌سرا، صائب، که بی‌مبالغه دهها بار نظام جهان را در مجموع  
چون یک دسته گل یا باغ و گلشن بی خار دانسته و تصریح می‌کند که خاری جز در  
چشمان نابینا یا گستاخ ما وجود ندارد:

از فضولیت ترا دیده بینش پر خار      ورنه، عالم همه یک دسته گل بی خار است

(دیوان ۲، ۷۲۰ غ ۱۴۴۹)

اثر از سبزه بیگانه درین گلشن نیست      چشم گستاخ ترا آینه در زنگار است

(همان ۷۲۱ غ ۱۴۵۰)

سرانجام، برای کاملتر کردن بحث در باب طنز و ایهام در این بیت، بد نیست  
نگاهی یا چشم‌اندازی تاریخی هم داشته باشیم، به‌ویژه از نظر ازدیاد این گونه  
مضامین یا به اصطلاح بسامد بالای برخی شیطنتها در زمینه مسایل اعتقادی در سده  
هشتم. در ضمن بحثهایی که در جلد یکم از دفتر حاضر درباره زهد داشتم،  
اشاره کردم که به طور کلی در سده هشتم میزان نقدها، طعن‌ها و طنزها بر ضد متولیان و  
نهادهای دینی عصر، بسی بیش از گذشته می‌شود، و در چنین فضایی که مضامین

حاوی ستیز با رسوم ظاهر و به طنز گرفتن برخی مقدسات یا افراد و امور مقدس‌انگاشته از در و دیوار اشعار فرومی‌ریزد و عادت غزل شده است، وجود پاره‌ای مزاحها یا تعریضها در زمینه معتقدات (البته تنها در حدود پاره‌ای ایهامها و بازیهای لفظی، و نه به صراحت، که طبعاً کسی یارای آن ندارد) دیگر کمتر می‌تواند مایه شگفتی باشد. به‌ویژه در نیمه دوم این سده و با ظهور عبید زاکانی، شاهد اوج‌گیری طنز و هزل در این زمینه و گاه مضامین تند او هستیم، اگرچه نه افراد و گروه‌های آماج طعن و طنز او و نه خوانندگان آثارش هیچ‌کدام مطابق قاعده همیشگی عدم مناقشه در مثل (و مزاح و طنز و لطیفه) واکنشی نشان نمی‌دادند (بجز معدودی افراد که به اسم و رسم مورد نوازش او قرار گرفته بودند یا شیوه او مطبوع طبعشان نبود). من، چنان‌که در بحث از طنز حافظ هم یادآور شدم، تأثیر کلی عبید را بر طنز خواجه انکارناپذیر می‌دانم، و مگر می‌توان تقریباً معاصر این نابغه طنز و هزل بود و از تأثیرات او حتی در غزل خویش بر کنار ماند؟ و اما در دوره جدید است که خرده‌گیری بر کار و بار خدایی، دیگر از آن اشکال پوشیده و ایهامی به در آمده و تندتر و رُک‌تر (البته در همان چهارچوب شعر طنزی و با استفاده از امکانات بیان غیرمستقیم) شده است. برای نمونه، شعر طنزآمیز پروین اعتصامی درباره مردی در مانده با دختر بیمار گرسنه‌اش، که با هزار فلاکت قدری گندم گیر آورد و در دامن جامه زنده‌اش گره زد تا به خانه ببرد و به دختر غذایی برساند. در راه وقتی از خداوند خواست تا گره از کار فروبسته او بگشاید، گره دامنش باز شد و گندمها ریخت و از کف رفت، و سخن او خطاب به خدا:

سالها نرد خدایی باختی      این گره را زان گره نشناختی...

من خداوندی ندیدیم زین نمط      یک گره بگشودی و آن هم غلط

( اشعار پروین اعتصامی ۲۱۱-۲۱۲ )

و یا شعر طنزی اخوان ثالث از زبان کولی پیر:

دیگر مگو خدای کریم است و مهربان      کاین سفله هرچه داد به من، باز پس گرفت

(بهترین امید ۱۴۱)

اگرچه ممکن است آزادی عمل شاعران در این گونه گزاره‌های آشکار به چیزی چون بعضی زمینه‌های متفاوت فکری در دروه جدید حمل شود، لیکن به گمان این نگارنده، اصل قضیه همان چیزی است که در قدیم نیز وجود داشت، یعنی عدم مناقشه در مثل و طنز، چنان‌که چنین سخنانی نیز کمتر ممکن است واکنشی را، حتی

در میان اهل ایمان، برانگیزد.

۴. شاه ترکان: = افراسیاب، پسر پشنگ، پادشاه توران (نک. زیر همین واژه در: ح

۴۲۵/۳).

مدعیان: در اصل داستان در شاهنامه: گرسیوز، برادر افراسیاب، و گروی زره، از سران سپاه توران، که به دلیل حس کینه و دشمنی با شاهزاده شایسته ایرانی، سیاوش، سخن چینی را درباره او تمام کردند تا آنجا که افراسیاب به کشتن وی فرمان داد. مراد شاعر، به نظر عده‌ای، آنان‌اند که با سعایت از او نزد شاه (شاید شاه شجاع) او را نسبت به خواجه بدبین و خشمگین کرده بودند.

مَظْلَمَة: ابن منظور «مَظْلَمَة» به ضمّ لام را مصدر به معنای ظلم و بیداد کردن می‌داند و «مَظْلَمَة» را اسم به معنای بیداد، اما ضبطی به صورت «مَظْلَمَة» به فتح لام ندارد. (لسان‌العرب) بیهقی «مَظْلَمَة» به فتح دارد = بی‌دادی کردن. (تاج‌المصادر، به نقل از دهخدا) جمع آن: مَظَالِم (آندراج) مَظْلَمَة: عربی، اسم = دادخواهی و داد؛ آنچه از ظالم طلبی و اسم است آنچه را که به ظلم از تو اخذ شده است. اقرب‌الموارد، محیط‌المحیط؛ ستم؛ غیاث (دهخدا) واژه «مَظْلَمَة» به معنای ظلم، ستم، جور، تعدّی، ستمگری، بی‌مروتی، بی‌انصافی، زبردستی و گناه، اسم مأخوذ از عربی دانسته شده است. در پارسی گاه «مظلمت» آمده است: «هر کسی را که مظلمتی است ببايد آمد و بی‌حشمت سخن خویش گفت تا انصاف تمام داده آید.» (تاریخ بیهقی ۴۲) سنایی مجموعه‌ای را از صفات رذیله مثل زشتخویی، جهل و بی‌خردی، علم بی‌عمل و تکفیر خودخواهانه در حق این و آن می‌آورد و در آخر همه را زیر پوشش «مظلمت» قرار می‌دهد، که به نظر می‌رسد توسّعی به آن داده است:

این همه مظلمت چه باید برد      گر یقینی که می‌باید مرد؟

(حدیقه ۹۹)

خون سیاووش: سیاوش، سیاوش، سیاوخش در اوستا Syāvaršan که جزء اول همان «سیاه» است، و aršan = گشن، چهارپای نر به ویژه اسب، و بر روی هم = دارنده اسب نر سیاه. (معین، حاشیه برهان) سیاوش، پسر کیکاوس، شاهزاده‌ای است زیباروی، نیکوکردار، خردمند و پاکدامن. به هنگام کودکی، رستم، آنگاه که به کاخ کاوس می‌رود و کودک را می‌بیند، به پادشاه می‌گوید که کسی از پیرامونیان او مایه و شایستگی پرورش کودک را ندارد و خود سیاوش را به زابلستان می‌برد و او را به همه چیز از جمله آیین رزم و بزم و جز آن پرورش می‌دهد و در اوج شایستگی

به دربار کاوس می فرستد. سودابه، همسر جوان پادشاه، دل به شهزاده می بازد و از او کام می جوید. پیرهن خود چاک می کند تا تن به سیاوش (که با شرم دیده بر خاک دوخته است) بنماید. چون سیاوش به او نگاهی نیز نمی اندازد پیش کاوس چنان وانمود می کند که سیاوش به او نظر بد داشته و جامه او را دریده است تا کام از او برگردد. کاوس از سرشت نیکوی فرزند آگاه است، لیکن با شخصیت متزلزلی که دارد از سوگلی خویش هم نمی تواند دل برکند. آزمون بیگناهی، گذشتن از آتش است. سیاوش از میان کوهی از آتش سوزان با لب خندان می گذرد. نیرنگبازیهای سودابه، سرانجام سیاوش را واهی دارد تا به افراسیاب تورانی، دشمن سرسخت ایران و ایرانی، پناهنده شود. در آغاز ورود به توران، افراسیاب سیاوش را به گرمی پذیرا می شود، لیکن با بروز شایستگیهای او گرسیوز، برادر پادشاه، که گمان می کند درخشش سیاوش در همه چیز سبب شده است تا او از چشم برادر بیفتد، سخن چینی آغاز می کند و به شاه فرامی نماید که سیاوش قصد تصاحب تاج و تخت او را دارد. سرانجام افراسیاب بر سیاوش بدگمان می شود و فرمان به قتل او می دهد. سیاوش، بی هیچ ایستادگی، تن به مرگ می سپارد. گروی زره سر از تن او جدا می کند، که در همان دم طوفانی سهمگین روی می دهد. آنجا که خون او را بر خاک می ریزند گیاهی می روید که به درختی تناور بدل می شود که:

به دی مه، نشان بهاران بُدی      پرستشگه سوگواران بُدی

(شاهنامه ۳، ۱۶۸)

گفته اند گیاهی دارویی به نام خون سیاوشان (یا: پر سیاوشان) بازمانده خون اوست، که البته کهن الگوی زنده بودن خون و یاد کسی است که بی گناه کشته شده است. فردوسی می گوید که مردم هر سال در کوی و برزن گرد می آمده و به یاد مرگ دلگداز این جوان دلارا شیون و زاری می کرده اند. بدین سان یاد و نام این چهره مسیحایی زنده مانده است. آنچه حافظ مظلومه خون او می خواند، سبب شد تا ایرانیان میان به خونخواهی او بر بندند و با ظهور کیخسرو، فرزند برومند سیاوش (پادشاه و انسان آرمانی شاهنامه) ایرانیان بر دشمن نابکار خویش چیره شدند، افراسیاب به کیفر رسید و توران ویران شد. در برخی متون تاریخی، جای جای ذکری از آیینهای سوگواری برای سیاوش شده است. نرشی در تاریخ بخارامی گوید: مردم بخارا مزار سیاوش را عزیز می دارند و «هر سالی هر مردی یکی خروس آنجا بدو بگشود پیش از برآمدن آفتاب در روز نوروز» و خبر می دهد: «در همه ولایتها معروف است و مطربان



آن را سرود ساخته‌اند و می‌گویند و قوالان آن را "گریستن مغان" خوانند نیز شاید اثری از این ماتم آخر سال باشد.» (نقل از تقی‌زاده، گاه‌شماری در ایران قدیم ۷۷) آیین یاد شده به صورتهای گوناگون در برخی جایهای کشور هنوز باقی مانده، همچون «سووشون» که نام رمان مشهور بزرگ بانوی نویسنده، سیمین دانشور، برگرفته از آن است.

بیت حافظ، همچون دیگر مضامین شاهنامه‌ای او، برداشتی است کاملاً غنایی از موضوعی حماسی، احتمالاً با غرض کنایی.

برخی حافظ‌پژوهان بر آن‌اند که بیت خطاب به شاه شجاع است و «شاه ترکان» از آن روی گفته که مادر شاه مذکور از ترکان قراختایی بوده است، و قرینه‌ای برای این که مخاطب شاعر اوست این که در بیت آخر ابراز «غلامی» نسبت به او کرده است. اما در مورد پیش کشیدن مادر شاه شجاع، من به واقع نمی‌دانم آیا چنین حدسی صائب است یا نه، اما می‌پرسم: آیا اگر فرضاً مادر شاه ترک نمی‌بود، نمی‌شد خود شاه را با بهره‌گیری از سوژه‌ای حماسی «شاه ترکان» خواند؟ معین نیز (چون غنی و برخی دیگر) بیت را به درگیری معروف خواجه با شاه شجاع و تحریکات عده‌ای از بدخواهان شاعر علیه او به قصد برانگیختن شاه به قتل حافظ و باقی قضایا مربوط می‌داند. (حافظ شیرین سخن ۲۱۵) دستغیب نیز چنین می‌اندیشد. (حافظ‌شناخت ۲، ۷۱۱-۷۱۲) و اما اینک برای رفع ملال و تغییر مذاق شما این سخن مولانا محمد دارابی را نقل می‌کنم؛ ظنّ مزاح هم به آن نبرید، که کاملاً هم جدّی است: «مراد از شاه ترکان، افراسیاب نفس است و مدّعیان، خواهشهای نفسانی‌اند که باعث هلاک وی‌اند... الخ.» (لطیفه غیبی ۳۰)

۵. آینه‌دار: آن که آینه در پیش عروس گیرد تا خود را در آن بنگرد. (نک. ح ۳۰/۴ و ۱۸۸/۶).

لخت دوم از دعا‌های لطیف و خوش ذوقانه حافظ است، که پیشتر نمونه‌هایی از آنها ذکر کرده‌ام. (نک. ح ۱۹/۴). همچنین تکرار ۵ بار واج «ب» را در آن می‌توان صدامعنایی دانست، به دلیل بسته شدن لبها به هنگام بوسه.

۶. خاموشی دهان محبوب: در جای خود گفته‌ام که محبوب حافظ در بیشتر موارد در حال سخن گفتن و گفتگو و بذله‌گویی با شاعر یا عاشق است (به خلاف دلدار سعدی که اغلب خاموش است). اما این بی‌گمان یک قاعده همیشگی نیست، چنان که معشوق حافظ در اقلیتی از موارد خاموش است، چون همین بیت، و یا:

خدارا، ای رقیب، امشب زمانی دیده بر هم نه

که من بالعل خاموشش نهانی صد سخن دارم  
محبوب، مظهر اقتدار و هیبت نیز هست؛ بنابراین خاموشی اش امری واضح  
است، مگر آن که اراده اش به تکلم تعلق گیرد.

۷. مردم دار: ایهام مشهور به مردمک چشم (نک. ح ۵۵/۱) درست همین تعبیر  
«نرگس مست مردم دار» در شعر سلمان هم عیناً با همان ایهام آمده است:

همیشه نرگس مست ترا بیمار می بینم      ولی در عین بیماریش مردم دار می بینم  
(دیوان ۲۳۵)

قدح نرگس: استعاره از قسمت تاج گل است که بر روی گلبرگهای ششگانه آن  
قرار دارد و شبیه به قدحی است با لبه های مضرّس که روی بشقابی نهاده شده باشد.  
این بیت خود خواجه دقیقاً گویای چنین تصویری است:

رسید موسم آن کز طرب چو نرگس مست      نهد به پای قدح هر که شش درم دارد  
که گلبرگهای یاد شده مثل این است که شرابخوار در خاتمه باده خواری، وجه می یا  
انعام ساقی (گارسون امروزی) را روی بشقابی که جام بر روی آن قرار دارد بگذارد.  
همچنین به دلیل شباهت تاج نرگس به قدح، نوعی از نرگس را «نرگس قدحی»  
می گفتند. (نک. ح ۱۱۴/۴). شباهت به قدح، بیشتر از طرف پهلوست، درحالی که از  
طرف بالا همان گونه است که آن را به چشم مانده می کنند.

لخت دوم، که سخن از خونخواری است، وقتی به «نوازش کن» و «مردم دار»  
می پیوندد ایجاد پارادوکس می کند.

۸. حلقه زلف در گوش داشتن یا کردن، به دلیل افتادن حلقه های زلف در گوش  
یار، تعبیری است رایج؛ سلمان:

تادل من حلقه زلف ترا در گوش کرد      هرچه فرمودی، به مویی سر ز هجران بر نتافت  
(دیوان ۶۱؛ سر ز فرمان؟ «هجران» در قافیه دو بیت قبل آمده.)



ساختار غزل، به ویژه در ابیات نیمه نخست، اندکی پیچیده به نظر می رسد. به گمان  
من در بیت های ۱ تا ۳ می توان به یک موتیف مشترک دست یافت که قابل تأویل به  
مفهومی چون سه واژه هم ریشه اعتدال، تعادل و عدل است. تصوّر نمی کنم ذکر  
صوفی در آغاز، لزوماً بدین معنی باشد که خود صوفی فی نفسه حایز نقش مهمی

است مثلاً از این روی که در محتوی و پیام مورد نظر شاعر پای یک یا چند صوفی در میان بوده است، اگرچه خود قالب مضمون از صوفی به دلیل افراط در اکل و شرب اخذ شده است. در هیچ جای دیگر شعر هم ذکری از صوفی یا متعلقات او نشده تا تکرار آن حمل بر تأکید روی او شود. پیر مورد اعتقاد حافظ را هم نمی توان همسخن صوفی شمرد. در بیت ۲ نیز به همان صورت یک جرعه کمتر گرفتن یا از دست دادن یا ریختن بر خاک، با همه کوچکی ظاهراً آن، می تواند در مجموع نمادی از کوشش در راه حفظ تعادل و عدالتی انگاشته شود که در یک ساحت وسیع، کل عالم صنع بر پایه آن خلق شده است. درست به دلیل اهمیت این موتیف در کل شعر است که من چندان تأکیدی بر صوفی و نقش او نمی کنم. اگر باز تردیدی در این باب باشد عرض می کنم که صوفی، به سبب کثرت افراد این فرقه گاهی بدل از یک آدم نوعی قرار می گیرد و خطاب «ای صوفی» مثل «ای درویش» به عنوان یک خطاب عام برای غیر صوفی نیز بسیار می آید. به هر حال تنها اهمیت آن همان اخذ قالب مضمون زیاده روی بوده است و بس. همچنین «شاهد مقصود را در آغوش گرفتن» هم ظاهراً شأنی بیش از آن در محتوای شعر دارد که آن را تنها برای بیان معنایی از قبیل اندکی بیشتر یا کمتر خوردن باده به کار ببرند. حال می توان گفت با این نقاط تأکید، نقش و شأن بیت ۳ از نظر ساختاری (یعنی گذشته از اهمیت محتوایی و شکلی پیشگفته) نیز آشکارتر می شود: دو بیت نخست حاوی مثال و مصداق جزئی اعتدال و تعادل بود، حال آن که بیت ۳ همان را در وسیعترین ساحت (عدل) در عالم خلقت باز می جوید، عدلی که با حفظ اعتدال و تعادل در همه چیز بارها مورد تأکید قرآن کریم است، چنان که در مورد خلقت انسان چونان شاهکار آفرینش در موارد بسیار از واژه هایی با معنای تسویه، تعادل و نظایر اینها استفاده شده است. (ضمناً باز شایان توجه آنان که همچنان پای می فشارند که حافظ به قلم صنع خطا نسبت داده، بعداً ترسیده و... آن هم به چنین قلمی، و بدتر از آن در چنین ساختاری با بنمایه تعادل و عدل در سه بیت پیاپی.) اما به راستی مقصود او از این تأکیده های آشکار و پنهان چیست؟ مشهور است که روی سخن با شاه شجاع، در چهارچوب اختلافات فیما بین منجر به جلای وطن خواجه است. خود شعر چیزی به صراحت از این مقوله نمی گوید. از آن شعرها هم هست که ما را میان مدح ممدوح و حمد محبوب در گمان می اندازد، یعنی آمیزه ای است از مضامین عارفانه - عاشقانه - ستایشگرانه، اگرچه جنبه اخیر در آن مشمول اقلیت است، اما با استنباطی از «غلامی» در آخر شعر و تأویل از «شاه ترکان» به یک پادشاه

است که ظنّ عده‌ای به سمت شاه شجاع رفته، که باز نمی‌دانم تا چه حد می‌توان بر آن اتکا کرد. لیکن آن مقدار که این نگارنده می‌تواند بر آن اتکا کند، مطابق روش همیشگی او، مطالبی است که بیش و کم از خود شعر برمی‌آید؛ مثلاً و باز احتمالاً: شاعر از پاره‌ای زیاده‌روی‌ها از سوی فرد یا افرادی که کار را از اعتدال و یا از اندازه مقام و جایگاه خویش در گذرانده‌اند یاد می‌کند و این که درست در نتیجه این گزافه‌روی‌ها شخصی بیگناه قربانی قضایایی شده یا ممکن است بشود، که شاعر آن را به ماجرای سیاوش و افراسیاب مانده و از آن بالفظ «مظلّمه» (از ماده «ظلم») یاد کرده است. این که آیا این قربانی شخصی مشخص (مثلاً خود شاعر) است یا فرد یا افرادی نوعی، چیزی از شعر بر نمی‌آید. به عبارت دیگر، من نمی‌دانم آیا بیت ۴ صرفاً یک مضمون شاعرانه به اقتضای تداعی قافیه (سیاوش) بوده و یا رویدادی واقعی از آن دست که در مورد حافظ و شاه شجاع بر زبان حافظ پژوهان متعدد جاری است. تصوّر می‌کنم آن واژه «غلامی» در بیت تخلص، خلیه‌ها را که ظاهراً آن را با «شاه ترکان» همبر نهاده‌اند متقاعد کرده که لابد این شعر با مدح همراه است و لابد ممدوح به قرینه «سخن مدعیان می‌شنود» همان شاه شجاع است و الباقی قضایا. من چیزی را که گفتم نمی‌دانم نه منطقاً می‌توانم رد کنم و نه تأیید، اما تنها به رسم پرسش می‌گویم: آیا «غلامی»، که آن همه در شعر حافظ برای معشوق نیز به کار رفته، به راستی قرینه‌ای کافی بر مدح است؟ مثال: غلام و چاکر دوست (۶۱/۷) یا در موارد بسیار برای حسن و جمال محبوب: حسن تو دو صد غلام دارد (۱۱۵/۹) غلام چشم آن ترکم (۴۰۴/۲) و یا غلام نرگس، همت، حتی کلمات: غلام آن کلماتم که آتش انگیزد (۲۶۰/۴) و غیره. بنابراین آیا مانعی دارد که بیت آخر هم تنها یک مضمون عاشقانه (درست در دنبال ابیات عاشقانه قبلی) باشد؟ وانگهی، اگر بیت آخر را هم مثل بیت ۴ مطابق قول بعضیها خطاب به شاه شجاع بدانیم، آیا این «غلامی» با آن «شرم باد» می‌خواند؟ اصولاً چرا تا بدین اندازه باید به دنبال حدسها و ظنهایی از این شمار رفت؟ فرض کنیم که چنین رابطه‌ای را میان این شعر و رویدادهای بیرونی اثبات کردیم؛ آیا این مثلاً سبب می‌شود که از شعر لذت بیشتری ببریم؟ همچنین حافظ اشعار متعدد دارد که با وضوح بیشتری دلالت بر درگیریهای یاد شده و پیامدها و بازتابهای آن دارند؛ آیا همانها برای حافظ پژوهان تاریخگرا کفایت نمی‌کنند؟ در هر صورت، من بیش از آنچه رفت نمی‌توانم وارد دل و درون شاعر شوم.

و اما در مورد چهار بیت بعدی با مشکل چندانی روبه‌رو نیستیم، چون دارای

مضامین معمول و معلوم عاشقانه‌اند، گو این که مضمون سخن نگفتن طرف شاعر بر اثر کبر و یا خوردن خون عاشق از بنمایه‌هایی است که می‌تواند با بیت ۴ یعنی بی‌توجهی شاه ترکان به شاعر و گوش کردن حرف‌های مدعیان و دشمنان او پیوند یابد. به هر حال، غزل تا حدودی دارای تنوع مضمونی است، به‌ویژه در تقابل نیمهٔ اول و دوم آن. به هر روی، من بدون این که قصد نفی این نظر را که غزل مربوط به قضایای یاد شده میان شاعر و شاه شجاع است داشته یا از تفسیر خود مطمئن باشم، تنها می‌پرسم: آیا نمی‌توان نیمهٔ اول غزل را بیانی از مفهوم کلی عدل و آنگاه عدل خداوند گرفت و نیمهٔ دوم را نیز دربارهٔ او، منتها به مثابه معشوق، دانست؟

سرانجام، یکی از مهمترین نکات شکلی شعر، ردیف و قافیه‌ای است آنچنان گوش‌نواز که در تاریخ غزل پارسی کمتر می‌توان موسیقی کناری با این غنا و پژواک خوش در گوش پیدا کرد.

- ۱      تنت به ناز طیبیان نیازمند مباد  
وجود نازکت آزرده گزند مباد
- ۲      سلامت همه آفاق در سلامت تست  
به هیچ عارضه، شخص تو دردمند مباد
- ۳      بدین چمن چو درآید خزان یغمایی  
رهش به سرو سهی قامت بلند مباد
- ۴      دران بساط که حسن تو جلوه آغازد  
مجال طعنه بدبین و بدپسند مباد
- ۵      کمال صورت و معنی زامن و صحت تست  
که ظاهر ت دژم و باطنت نژند مباد
- ۶      هرآن که روی چو ماهت به چشم بد بیند  
بر آتش تو بجز چشم او سپند مباد
- ۷      شِفا ز گفته شگر فشان حافظ جوی  
که حاجت به علاج گلاب و قند مباد

۱. وجود: مجازاً تن، بدن و پیکر؛ این معنی را «شخص» نیز می گفتند، چنان که در بیت بعد نیز آمده است. (نک. ح ۹۸/۶).

نازک: لاغر، باریک، ضعیف، آسیب پذیر، نازپرورد، لطیف، ظریف (برخی از این معانی برگرفته از دهخدا) لطیف و ظریف در اینجا انسب است.

دعایی است که به دلیل دل انگیزی، وجهه مثل یافته است. (درباره این گونه دعاها در حافظ، نک. ح ۱۹/۴).

نظری به شکل بیان و نحوه کاررفت واژه های بی اندازه متناسب از جهت معانی، تداعیها و موسیقی بیفکنیم، که به راستی اعجاز گونه است: پارادایمهایی چون تن / وجود، آزرده / گزند، و همخوانی ناز، نیاز، نازک و غیره همگی در خلق این هارمونی محتوی و شکل بالاترین پتانسیل خود را نشان می دهند. به گمانم تکرار واج «ز» را در لخت دوم می توان صدامعنایی دانست، زیرا افاده گزش و گزند دارد. در شعر نو یک

نمونه از تکرار همین واج دقیقاً برای تداعی گزندگی و گزند در شعر شاملو هست، که تصور می‌کنم تحت تأثیر همین بیت حافظ بوده باشد، آنجا که در شعر معروف «مرگ ناصری» العازر قصد دارد با این توجیه که لابد ناصری خودش می‌خواهد زیر صلیب کشته شود، بار آن دین عظیم را که نسبت به او احساس می‌کند، از دوش خود ساقط کند:

جانش را از آزارِ گرانِ دینی گزنده  
آزاد یافت:

«مگر خود نمی‌خواست، ورنه می‌توانست!»  
(ققنوس در باران ۴۸)

## ۲. قطران تبریزی:

به جان و تن همه کس را سلامت است ز تو      ترا به جان و تن از هر بدی سلامت باد  
(دیوان ۴۷۰)

عارضه: مؤنث عارض، جمع: عوارض = الف. هر چیز روی داده عموماً، و آنچه وقوع آن نامنتظر باشد خصوصاً؛ اتفاق، حادثه؛ ب. آفت، آسیب و بلا؛ ج. بیماری، کسالت (معین، با اندکی تغییر) در بیت معنای اخیر مراد است، لیکن ممکن است در درجه بعد معنای فقره ب نیز اراده شده باشد. «طبیبان با تفقد و رعایت بدورسند و این عارضه زایل شود.» (تاریخ بیهقی ۳۰۴) «مولانا قطب الدین شیرازی را عارضه‌ای روی نمود، مسهلی بخورد...» (کلیات عبید ۲۷۶)

شخص: اینجا = تن و پیکر، کالبد مردم و جز آن، شُخوص و اشخاص جمع (منتهی الارب) سعدی:

هر آدمی که چنین شخص دلستان بیند      ضرورت است که گوید: به سرو مانند راست  
(غ ۴۳)

۳. یغمایی: مطابق ضبط خانلری «ی» نسبت، منسوب به قوم و مملکت یغما (نک. ح ۳/۳). خزان از نظر غارت گیاهان، یا خزان مجازی به معنای پیری و بیماری منجر به مرگ، به ترکان یغمایی و یغماگر مانده شده است. این واژه با همین یاء نسبت در مورد هر چیز منسوب به یغما از بت، دلبر و غیره به کار می‌رود؛ سعدی:

من همان روز دل و صبر به یغما دادم      که مقید شدم آن دلبر یغمایی را  
(غ ۲۰)

سهی قامت: = راست اندام، سهی قد (نک. ح ۴/۶).

خزانِ یغمایی: قزوینی: خزان به یغمایی؛ نیساری هم در دفتر دگرسانیها مثل قزوینی؛ مطابق این ضبط، «ی» از نوع مصدری خواهد بود.

۴. بدبین: به نظر می‌رسد معنای این واژه در قدیم، و از جمله همین‌جا، اندکی با امروز تفاوت داشته، بدین گونه که کاملاً منطبق با وضع لغوی آن بوده است، یعنی صرفاً کسی که چیزها را بد می‌بیند، و نه بدبین به معنای امروزی در برابر خوشبین. بدپسند: اینجا = آن که بدی را برای کسی روا می‌دارد.

۵. دُژم: غمگین و آشفته و پژمان (صحاح الفرس) غمگین و تیره و اندوهگین (سرمة سلیمانی) به نظر می‌رسد جزء اول (دُژ) همان باشد که به معنای بد و منفی در واژه‌هایی چون دُژخیم (= بدنهاد و بدسرشت) و دُژنهاد آمده، و با دگرگونی آوایی در واژه‌هایی همانند دزد، دُشخو (= بدخو)، دشوار، دُشخو (= دوزخ) ظاهر شده است. رستم، به هنگام جدایی از نیای خود، سام:

همی رفت بر پیل، رستم دژم      به پدرود کردن، نیا را به هم

(شاهنامه ۱، ۲۴۶)

به همین سان در ترکیب «دژم روی» = دارای چهره درهم، اندوهگین و خشمگین؛ سعدی:

چرا نقش بندت در ایوان شاه      دژم روی کرده ست و زشت و تباه؟

(بوستان ۴۹)

نِژند: در اصل حرف اول مکسور است، هرچند در تداول به فتح خوانده می‌شود. در پارسی باستان از ریشه nitjan (= خوارکردنی، فروافگندنی) (معین، حاشیه برهان) جزء اول پیشوند = پایین و فروسوی، که در بسیاری واژه‌ها چون نوشتن، نهادن، نهان، نگارش، نشانیدن و... می‌آید؛ جزء دوم هم‌ریشه با زدن، افگندن، اوژنیدن و جز اینهاست. نژند: غمناک و فرومانده و پژمرده (سرمة سلیمانی) همین معانی به علاوه افسرده و سر فرود افکنده (برهان) «نژند» هم چون «دژم» از واژه‌های پارسی است، که به‌ویژه در نخستین متون شعر و نثر دری، از جمله اشعار نخستین سرایندگان و آنگاه دقیقی و فردوسی، بسیار دیده می‌شوند.

دو سروان دو بازوی چرخ بلند      کزو نیمه شاداب و نیمی نژند

(شاهنامه ۱، ۲۲۲)

این واژه در شاهنامه بارها صفت خاک، از نظر افسردگی و تیرگی، قرار گرفته است، چون:



چه جویی ازین تیره خاک نژند که هم بازگرداندت مستمند؟  
در بیت به نظر می‌رسد هم لف و نشر مرتب هست و هم مشوُش: «صورت و معنی» در برابر «امن و صحت» از نوع مشوش است، زیرا صحت به صورت (تن) باز می‌گردد و امن به معنی. اما «صورت و معنی» نسبت به «ظاهر و باطن» از نوع مرتب است.

امن و صحت: قزوینی: امنِ صحت؛ نیساری در دفتر دگر ساینها: یمنِ صحت؛ اگرچه هیچ‌یک رجحان چندانی بر آن‌های دیگر ندارد، و فقط خانلری به دلیل وجود «و» می‌تواند لف و نشری مشوُش را هم افزون داشته باشد.

۶. به چشم بد دیدن: ایهام: الف. چشم زخم زدن (به قرینه «سپند») ب. نازیبا دیدن یا زیبا ندیدن.

آتش: استعاره است، اما مستعارُ له آن می‌تواند دو چیز باشد: یکی روی، که در اشعار فراوان از جمله حافظ به آتش و آتشگونی موصوف است، و دیگر آتش عشق یا حسن یار، اگرچه به دلیل وجود روی و چشم در بیت، معنای نخست زودتر به ذهن متبادر می‌شود. در هر حال می‌گوید: کسی که بخواهد روی زیبای تو را نظر بزند یا نازیبا ببیند، به قول امروزیان چشمش بترکد.

۷. شفا: بعید نیست که به علاقه «گفته» ایهامی به کتاب مشهور ابن سینا در حکمت داشته باشد.

گلاب و قند: = شربت گلاب و قند، یا چنان‌که خود گفته است: شربت قند و گلاب:

شربت قند و گلاب از لب یارم فرمود نرگس او، که طبیب دل بیمار من است  
نیز: قندِ آمیخته با گل نه علاج دل ماست... (۱۷۷/۴؛ برای اطلاع بیشتر، نک. ح ۵۲/۷).



شعری است تک‌محور، یکسره متمرکز بر محتوای دعا و آرزوی خیر، مطابق ردیف. به نظر می‌رسد شعری است مناسبی در باب ابتلای فردی مشخص، خواه از ممدوحان و خواه نزدیکان شاعر.

- ۱ حسن تو همیشه در فزون باد  
رویت همه ساله لاله گون باد
- ۲ وندر سر من خیال عشقت  
هر روز که هست، در فزون باد
- ۳ قد همه دلبران عالم  
در خدمت قامت نگون باد
- ۴ هر سرو که در چمن برآید  
پیش الف قدت چونون باد
- ۵ چشمی که نه فتنه تو باشد  
از گوهر اشک، بحر خون باد
- ۶ چشم تو، ز بهر دلربایی  
در کردن سحر، ذوفنون باد
- ۷ هر جا که دلیست، از غم تو  
بی صبر و قرار و بی سکون باد
- ۸ هر کس که نباشدش سر هجر  
از حلقه وصل تو برون باد
- ۹ لعل تو، که هست جان حافظ  
دور از لب هر خسیس دون باد

۱. عراقی بر آن است که این را خطاب به کسی که حسن کامل دارد نباید گفت:

من نگویم که: حسنت افزون باد چون بدان راه نیست نقصان را

( کلیات ۶۷ )

اما فرق سخن این دو در تفاوت نظرگاه است، بدین سان که عراقی از منظر معشوق کامل و مطلق می نگرد و حافظ از منظر عاشقی که حسن و جلوه یار برای او روزافزون است، چه پیدا است حافظ از آنچه عراقی گفته بی خبر نبوده است. تصوّر این موضوع نیز دور از ذهن نیست که حافظ شاید می خواهد محبوب را به تلویح «یوسف» بخواند، زیرا این نام در عبری یعنی دارای حسن فزاینده (همچنان که در ۳/۶ آمده).

حافظ جای دیگر هم همین را گفته است:

مرا از تست هر دم تازه عشقی      ترا هر ساعتی حسنی دگر باد

۲. هر روز که هست: قزوینی: که باد، که تقریباً بی معنی و از نظر لفظ تکراری  
رکیک می نماید که به دور از شیوه معمول حافظ است.

۳. خدمت: این واژه چند معنای مختلف دارد که همگی متناسب با این مورد است  
و بنابراین می توان آن را ایهامی به این معانی انگاشت: الف. حضرت، حضور، محضر،  
پیشگاه؛ ب. نزد، نزدیک؛ ج. چاکری، بندگی، نوکری؛ د. خدمتگزاری؛ ه. تعظیم،  
گُرنش، سجده، نماز، خاکبوس، ادای احترام. (همه این معانی مذکور در دهخدا) در  
مورد معنای حضرت، گفتنی است که جامی در نفحات بارها خدمت را دقیقاً به معنای  
لقب حضرت یا جناب آورده است، مثل: «خدمت مولانا مدت هفت سال پیاده [...] به  
تربت مقدسه ایشان می رفتی.» (۴۹۸)

۴. پیش الفِ قَدَت...: تشبیه حروفی بسیار رایج، «ا» از نظر راست اندامی و «ن» از  
جهت خمیدگی (درباره این گونه تشبیه در حافظ، نک. ح ۳۸/۳). همچنین واژه «نون»  
به معنای دوات نیز هست، چنان که در تفاسیر «ن و القلم» آورده اند. (منتهی الارب)  
بنابراین شاید بتوان گفت که از نظر نگارش الف و نون، چنین ایهامی هم در آن لحاظ  
شده باشد.

۵. فتنه: اینجا = فریفته، مفتون (دهخدا، یادداشت مؤلف) در واقع مصدر به معنای  
مفعول است. «چون پادشاه جمال آن دختر بدید فتنه لطف صورت و حسن هیأت او  
شد.» (راحة الارواح ۱۶۸) «فتنه جمال او شدم و عاشق دلال.» (همان ۲۲۰) نظامی، در  
مورد حضرت پیمبر:

فتنه فروگشتن ازو دلپذیر      فتنه شدن نیز برو ناگزیر

(مخزن ۱۳)

«فتنه» در لخت اول به معنای آشوب و بلوا و در لخت دوم مفتون و فریفته است.  
و اما در بیت حافظ شاید بتوان ایهامی در مصراع اول بر مبنای هر دو معنای مذکور  
قایل شد: الف. چشمی که مفتون چشم تو نباشد. ب. چشمی که آن غیر از فتنه و  
آشوب چشم تو باشد. (نیز در مورد «فتنه» نک. ذیل همین واژه در: ح ۱۷/۳).

گوهر: استعاره عنادی و از باب تهکم است، چون در اینجا منفی است.  
بحر خون: از تشبیهات خیالی است. (قزوینی: غرق خون، که طبعاً امری متفاوت  
است.)

۶. ذوفنون: تعبیر ساده‌اش همان «همه‌فن حریف» است، یعنی انواع و اقسام افسونگری.

۷. این نه نفرین، که بهترین دعاست عاشقان را. به گفته خود خواجه:

حافظ، اندر درد او می‌سوز و بی‌درمان بساز

زان که درمانی ندارد دردِ بی‌آرام دوست

۸. وصل و هجر دو چیزِ باز بسته به هم است:

حافظ، شکایت از غم هجران چه می‌کنی؟ در هجر وصل باشد و در ظلمت است نور

نیز در نگاهی دیگر، حکم وصل و هجر، جز به دست دوست نیست، چنان که سعدی بر آن است:

با وصل نمی‌پیچم، وز هجر نمی‌نالم حکم آنچه تو فرمایی، من بنده فرمانم

(غ ۴۱۲)

۹. لعل و جان: لعل (و نیز یاقوت) در اشعار شاعران (از جمله حافظ) فراوان به

جان تعبیر شده و همراه با آن آمده است، برای نمونه در شعر سنایی:

بوسه‌ای را زان لب چون لعل نوشینت به جان

چاکر مسکین خریدار است، گویی نیست؟ هست

(دیوان ۸۱۵)

در اشعار، لب را فراوان چون نمادی از حیات و جانبخشی و روح‌فزایی آورده‌اند، و این خود شاید هرچه بیشتر سبب شده است تا لعل و یاقوت به عنوان مشبّه‌ی لب به جان، روح، روان و امثال اینها پیوند یابد. (نک. ح ۳۴/۸). بعید هم نیست که این معنی بر اثر شباهت لعل یا یاقوت به خون، خواه از نظر رنگ و خواه از جهت موج زدن و حالت سیال‌گونگی آنها باشد، و رابطه خون با جان و روح هم روشن است. به هر حال، حافظ بارها لعل را در کنار جان، روان، روح و یا آب حیوان آورده است، مثل ۵۳/۲، ۶۸/۳، ۱۰۶/۷، ۲۶۷/۵ و... به همین سان یاقوت همراه با روح:

در هوای لب شیرین پسران چند کنی جوهر روح به یاقوت مذاب آلوده؟

نیز می‌دانیم که لعل و یاقوت یکی از ترکیبات معجونهای مفرّح بوده که در قدیم برای تقویت قلب و افزایش نیروی حیاتی به کار می‌رفته، و شاید همین نیز به سهم خود در ارتباط یافتن این جوهرها با جان و روح مؤثر بوده باشد. وقتی چنین عواملی در میان باشد، عادات زبانی نیز در استعمال اینها به همراه یکدیگر تشدید می‌شود و

نیز یکی از آنها می تواند تداعی کننده دیگری هم باشد.

\* \* \*

سلیم نیساری این غزل را هم ندارد. چرایی آن بر من پوشیده است، ولی پیشتر اشاره کرده‌ام که ایشان ظاهراً هر غزلی را که خودشان نپسندیده‌اند درج نکرده‌اند. اکنون این نگارنده با اطمینانی بیشتر می تواند از عدم ضابطه‌ای در این باب سخن گوید که ممکن است ارزش این کار بر روی هم ارزنده را به پرسش گیرد.

- ۱ خسروا، گوی فلک در خم چوگان تو باد  
ساحت کون و مکان عرصه میدان تو باد
- ۲ زلف خاتون ظفر، شیفته پرچم تست  
دیده فتح ابد، عاشق جولان تو باد
- ۳ ای که انشای عطارد صفت شوکت تست  
عقل کل چاگر طغراکش دیوان تو باد
- ۴ طیره جلوه طوبی، قد چون سرو تو شد  
غیرت خلد برین، ساحت ایوان تو باد
- ۵ نه به تنها حیوانات و نباتات و جماد  
هرچه در عالم امر است به فرمان تو باد

۱. به نظر می‌رسد شعر تا حدودی تحت تأثیر بندی از یک ترکیب عبید در مدح باشد:

تا زمین است، زمان تابع فرمان تو باد      گوی گردان فلک در خم چوگان تو باد  
( کلیات ۵۱ )

بیتی دیگر از آن، که نزدیک به بیت ۳ است:

تیر کو ناظر دیوان قضا و قدر است      از مقیمان در منشی دیوان تو باد  
گوی و چوگان (گوی برای زمین یا افلاک، و چوگان برای قدرت، همت یا عدل  
ممدوح) از مضامین رایج در مدیحه‌سرایی است، چنان‌که خواهی می‌گویی: گوی  
زمین ربوده چوگان عدل اوست... (۳۵۴/۱۲) سلمان نیز:

همت عالی او گوی فلک را صد بار      خنگ چوگانی خود راند چو چوگان بر سر  
( دیوان ۵۳۱ )

ابوریحان درباره فلک: «فلک چیست؟ جسمی است چون گوی گردنده اندر جای خویش. و اندر میان او چیزهاست که حرکت ایشان به سرشت خویش به خلاف حرکت فلک است، و ما اندر میان اویم. و او را فلک نام کردند از بهر حرکت او که کرده است همچون حرکت بادریسه [= فلکه دوک نخ‌ریسی - م] و فیلسوفان او را اثر

نام همی کنند. فلکها هشت گوی اند یک بر دگر پیچیده همچون پیچیدن تویهای پیاز.»  
(التفهیم ۵۶)

ساحت: عربی: ساحة = میان سرای. گشادگی میان سرایها. فراخنای سرای. صحن خانه، حیاط؛ جمع: ساح، سوح، ساحات (دهخدا)

۲. خاتون: ترکی، از مغولی قاتون qātun = ملکه، شاهدخت، همسر، زن (شریک امین، فرهنگ اصطلاحات دیوانی دوران مغول ۷ ح) این واژه از مدتها پیش، بخصوص در زمان سلجوقیان و خوارزمشاهیان در ایران رواج یافته بود و بسیاری از ملکه‌های ایران با عنوان «خاتون» خوانده می‌شدند. (معین، حافظ شیرین سخن ۵۳۶)

پرچم: سخنان درباره ملیت و اشتقاق آن مختلف است. دهخدا به طور یقین عقیده دارد که واژه‌ای ایرانی نیست، و اگر اصلاً ترکی نباشد از زبانهای آسیای میانه بوده است. پرچم: ترکی = دم‌گاو وحشی که آن را پهلوان و مبارز روز نبرد نشان خویشان قرار می‌دهد. عُزان «برچم» می‌گویند. (کاشغری، دیوان لغات الثرک، ذیل «پرچم» و «بَجَکَم») کاشغری در ذیل «بجکم» هم همین توضیح را دارد و ظاهراً این دو واژه را یک چیز می‌داند. پرچم = برچم: دخیل از ترکی pārcām = طره، کاکل، موی بلند، گیسو؛ لغت ترکی، احتمالاً از اصل ایرانی و شاید مشتق از سغدی prcm (parcam) مرکب از pr = بر، بالا + čam = خمیده (لفظاً به اهتزاز درآمده، طره، موی پیشانی) نیز نک. ابراهیم پورداود، هرزدنامه ۲۸۷-۳۰۳. احتمال ارتباط آن با «بریشم» می‌رود. (فرهنگ ریشه‌شناختی، به تلخیص)

۳. عطارد: مِرکور Mercure (فرانسه) Hermès (یونانی) سیاره منظومه شمسی و نزدیکترین سیارات به خورشید و کوچکترین آنهاست. قطر استوای عطارد ۴۸۰۰ کیلومتر، جرم آن ۰/۰۵ جرم زمین، فاصله متوسط آن از خورشید تقریباً ۵۷/۶ میلیون کیلومتر است [...] نام فارسی آن «تیر» است. در اساطیر یونان و رم، عطارد فرزند زئوس است و پیک خدایان و حامل فرمانهای ایشان. در بندهشن عطارد سپهبد سیارات در مشرق است و در برابر تیشتر یا شعرای یمانی صف‌آرایی کرده. در مدلولات کواکب نیز عطارد کوكب حکما و طبیبان و منجمان و شعرا و اذکيا و دیوانیان و کاتبان و نقاشان و تجار و اهل بازار و دین و نطق و پاکی و ادب و صنایع دقیقه است. شرح بیست باب، منسوبات کواکب. به همین علت از عطارد در شعر فارسی با القاب اختر دانش، کاتب گردون، مستوفی گردون، دبیر انجم، کاتب علوی، منشی دیوان گردون، مستوفی دیوان اعلی، منشی دیوان ثانی، خدیو عرصه دیوان،

پیشگاه دوم دبیر و جوان یاد شده است. (مصطفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی؛ نیز نک. شواهد آن.) ابوریحان در ضمن برشمردن دلالت‌های عطار در احوال و افعال آدمیان می‌نویسد: «آموزیدن ادبها و دانشهای ایزدی و وحی و منطق سخن گفتن شیرین، زفان‌آور، فصیح، زود جواب» (التفهیم ۳۸۶) دنیسری: «با سعد سعد است و با نحس نحس. و مزاجش هم گرم و خشک است، و هم سرد و تر.» (نوادرات‌البتادر ۵۸) «چون به او ستاره سعد پیوندد دلیل کند بر سعادت، و چون نحس پیوندد دلیل کند بر نحوست.» (همان ۵۹)

عقل کل: = عقل اوّل، نخستین آفریده خداوند مطابق نصّ احادیث اوائل، احسن و اکرم مخلوقات؛ سنایی او را چاکر پیمبر می‌داند:

|                              |                         |
|------------------------------|-------------------------|
| عقل کل بالقاش چیز نشد        | تا نشد چاکرش، عزیز نشد  |
| عقل کل چون برّد مر او را نام | نفس کلی کشد زبان در کام |
| عقل و جان را به دولت احمد    | از بقا ساختن نقاب ابد   |

(حدیقه ۶۳)

|                        |                        |
|------------------------|------------------------|
| نفس کل آب رانده در جوی | عقل کل خاک گشته در کوی |
|------------------------|------------------------|

(همان ۶۴)

هم او در عظمت مقام عقل و عقل کل:

|                         |                              |
|-------------------------|------------------------------|
| عقل سلطان قادر خوشخوست  | آن که سایه خدای گویند اوست   |
| سایه با ذات آشنا باشد   | سایه از ذات کی جدا باشد؟...  |
| عقل کل تخته زیر کل دارد | هر کجا آمد، امر «قل» دارد... |

(همان ۱۱۰)

طغراکش: حسن انوری: در دوره سلجوقی، دیوان رسالت، دیوان انشا و دیوان طغرا نامیده می‌شده است. طغراکش کلمه‌ای است ترکی و ظاهراً در عهد سلاطین بزرگ سلجوقی در میان اهل دیوان مستعمل شده است و غرض از آن خطی قوسی بوده است که در صدر فرمانها و منشورها و امثله مابین علامت و نشانه خاص سلطانی و بسم‌الله به وضعی خاص می‌کشیدند. کسی را که مأمور کشیدن این خط قوسی بوده به عربی «طغرای» و به فارسی «طغراکش» می‌خوانده‌اند. (اصطلاحات دیوانی دوره غزنوی و سلجوقی ۱۶۱؛ نیز نک. توضیحات کافی دهخدا، ذیل «طغرا».)

۴. طَیْرَه: فی فلان طَیْرَه و طَیْر ورّه، ای خِفّه و طَیْس. (لسان‌العرب) = سبکی، خشم و غضب؛ در غیاث‌اللغات و آندراج طیره را به این معنی با کسر طاء ضبط کرده به نقل از



خیابان و برهان و رشیدی و بهار عجم و کشف اللغات و منتخب اللغات. (دهخدا) «چون این تذکره مطالعه کرد طیره شد و خشمناک و متغیر گشت.» (ترجمه تاریخ یمنی ۳۷) که پیدا است به معنای خشمگین است؛ سعدی (به معنای سبکی):

دو چیز طیره عقل است: دم فرو بستن      به وقت گفتن و، گفتن به وقت خاموشی  
(گلستان ۵۳)

غیرت: اینجا به معنای لغوی آن = رشک و حسد

\* \* \*

به قصیده‌ای کوتاه بیشتر می‌ماند تا غزل، جز در لخت نخست از بیت ۴ که روال غزلی دارد. در معنای مدح کاملاً یکدست است. مبالغه در مدح هم در غایت خود، چنان‌که عقل کل چاکر و عالم امر به فرمان ممدوح است. در طبع قزوینی با تغییر «باد» در نخستین لخت به «شد» حالت قطعه گرفته و جزء قطعات آمده است.

دستغیب این شعر را با قطعه ۳۸: خسروا، دادگرا، بحر کفا، شیر دلا... خطاب به مسعود شاه اینجو مقایسه و لذا آن را در شمار اشعار دوره اول حیات شاعر طبقه‌بندی کرده است. (حافظ‌شناخت ۱، ۵۶۹)

- ۱ دیر است که دلدار پیامی نفرستاد  
ننوشت کلامی و سلامی نفرستاد
- ۲ صد نامه فرستادم و آن شاه سواران  
پیکی ندوانید و پیامی نفرستاد
- ۳ سوی من وحشی صفت عقل رمیده  
آهسوروشی، کبک خرامی نفرستاد
- ۴ دانست که خواهد شدنم مرغ دل از دست  
وز آن خط چون سلسله دامی نفرستاد
- ۵ فریاد، که آن ساقی شگرلب سرمست  
دانست که مخمورم و جامی نفرستاد
- ۶ چندان که زدم لاف گرامات و مقامات  
هیچم خبر از هیچ مقامی نفرستاد
- ۷ حافظ، به ادب باش، که واخواست نباشد  
گر شاه پیامی به غلامی نفرستاد

۱. به نظر می‌رسد تأثیراتی از غزل خاقانی، به ویژه این ابیات آن، گرفته باشد:  
آمد نفس صبح و سلامت نرسانید      بوی تو نیاورده و پیامت نرسانید...  
من نامه نوشتم، به کبوتر بسپر دم      چه سود، که بختم سوی بامت نرسانید...  
عمریست که چون خاک جگر تشنه عشقم      و آیام به من جرعه جامت نرسانید  
(دیوان ۶۱۱)

با این غزل همروال (با فرقی در قافیه) از عماد فقیه نیز شباهتهایی دارد:  
مشکین خط ما رفت و خطابی نفرستاد      صد نامه نوشتیم و جوابی نفرستاد  
(دیوان ۱۲۲)

همانندیهای مضمونی و حتی لفظی با آن دارد، مثل: ... پیکی ندوانید و کتابی نفرستاد (کتاب = نامه) و: ... مخمور نشستیم و شرابی نفرستاد.  
۲. شاه سواران: در قدیم یکی از جلوه‌ها و جذابیتهای جمالی جانان، حالت او در

نشستن بر اسب و چستی و چالاکی او در راندن آن بوده، و از همین روی او را شهبسوار و شاهسوار و شاه سواران خوانده‌اند و آنگاه آن را به حسن یا خوبی نیز اضافه کرده و مثلاً شهبسوار حسن یا شاهسوار خوبی گفته‌اند. این امر را می‌توان به تأثیر زیبایی‌هایی از گونه حماسی بر شعر غنایی منتسب داشت، به ویژه شاهنامه، اگرچه در وهله بعد نمی‌توان تأثیر تصاویر مربوط به دلبر سپاهی یا نگار لشکری را بر آن، خاصه در روزگار چیرگی لشکریان ترک بر کشور، انکار کرد.

پیک: شاید به علاقه «دوانیدن» بتوان آن را از نوع پیک پیاده یا راجل (در برابر راکب) دانست، اگرچه اراده نوع راکب هم هیچ مشکلی ندارد، چنان‌که «دوانیدن» در باب اسب و کلاً مرکب نیز به کار می‌رود. (درباره پیک، نک. ح ۶۲/۱).

۳. م: شناسه ملکی مقدم، متعلق به «دست» (= دستم)

بیت از نظر شکل و زبان، بر بنای ترکیبات پیاپی از نوع مزجی و تقارن میان آنهاست: وحشی صفت، عقل‌رمیده، آه‌وروش، کبک‌خرام. آهو و کبک در درجه نخست به اعتبار زیبایی رفتار و خرام آمده‌اند، هرچند این هردو می‌توانند در وحشی‌گونگی و رمندگی‌شان متناسب با صفت‌هایی باشند که شاعر به خود نسبت داده است.

۴. خط: ایهام: الف. خط صورت (= خط سبز؛ نک. ح ۳/۴). ب. خط دست (= دست‌نگاشته؛ درباره آمیزه ایهامی این دو نوع خط، نک. ح ۶۲/۱).

سلسله: = زنجیر؛ چنان‌که بارها در شعر شاعران، از جمله حافظ، دیده‌ایم، خط یار را (مثل زلف) از جهت اسیر کردن عاشق زنجیر یا دام خوانده‌اند. اسیر خط یا موی زنجیرگونه و دام‌مانند یار، اگرچه در قید و محدودیت می‌افتد، لیکن این اسارت به گونه‌ای پارادوکسی برای او مایه رهایی از جهان و سرگستگی و پراگندگی خاطری است که تعلقات اینجهانی پدید می‌آورد. در اینجا هم شاعر خواهان دامی است از خط صورت یا دست شخص موصوف که به دل سرگشته و رمیده او قرار و سکونی ببخشد.

۵. مخمور: نیز مثل خمار، هم به معنای طلب و نیاز به شراب در غیاب یا تأخیر آن است، و هم حالت شراب‌خورده و مست. در اینجا معنای اول مراد است. چنان‌که پیشتر گفته‌ام، در اشعار حافظ معنای نخست دارای بسامد بالاتری است. (نک. «خمار» در: ح ۲۶/۶).

۶. کرامات: نک. ح ۱۲۱/۸.

مقامات: معنای اصطلاحی آن در تصوف، یعنی مراتب و مدارج سالک، مراد است.  
(نک. «حال - مقام» در: ح ۷/۲).

مقامی: هم به فتح اول (متناسب با «مقامات») می توان خواند، و هم به ضم (مقام = مکان اقامت). (در مورد محتوای بیت بنگرید به سخن پایانی).  
۷. ادب: نک. ح ۵۰/۱۱.

واخواست: = بازخواست؛ صورتی است از تبدیل واجهای «و» و «ب» به یکدیگر مطابق قوانین آواشناختی و زبانشناختی، که نمونه های فراوان دارد، مثل: ورف - برف، وام - بام، وانگ - بانگ؛ نظامی:

هرچه رضای تو، بجز راست نیست      با تو کسی را سرِ واخواست نیست  
(مخزن ۲۶)



قاسم غنی، مطابق گرایش غالب خویش، این شعر را هم مناسبتی و از شمار اشعار مربوط به ایام دوری شاه شجاع از شیراز در فاصله ۷۶۵-۷۶۷ بر اثر تسلط برادرش محمود بر این شهر می داند. عمده اتکای آن زنده یاد بر دو چیز است: یکی «شاه سواران»، که آن را برگردان پارسی «ابوالفوارس» (لقب شاه شجاع) می داند، و «شاه» و «غلام» در بیت آخر. (نک. تاریخ عصر حافظ ۲۳۵-۲۳۶، و: یادداشتها ۲۰۳). پیشتر هم اشاره ای با ابراز تردید نسبت به این برداشت داشته ام. (ج ۱، ۴۱۱) به گمان بنده نه «شاه سواران» یا «شهسوار» همه جا در شعر حافظ اختصاص به شاه شجاع دارد (نک. بسامدیهای مینگینی یا صدیقیان، ذیل همین واژه ها) نه «شاه» فقط به معنای فرمانروای کشور است، و نه «غلام» چنان است که تنها بیانگر چاکری و کوچکی نسبت به بالادستی های دنیوی باشد، که در این باره هم سخن گفته ام. (غ ۱۰۱، سخن پایانی) البته این را می پذیرم که وقتی اینها همه با هم در یک شعر ظاهر شوند می توان احتمال این را داد که قضیه به همان رویدادهایی که غنی می گوید مرتبط باشد. این نگارنده هم معمولاً در اموری از این دست هرگز به جزم و قطع حرف نمی زند، بلکه نظر خود را همراه با قید احتمال مطرح می کند، و این مورد نیز بیرون از این نیست. اما در اینجا می خواهم بار دیگر این احتمال را بدهم که این شعر نیز مثل اشعار فراوانی باشد که حافظ در مورد امکان لقای وجه محبوب آسمانی یا وصال او ابراز تردید یا نومیدی می کند. (برای نمونه، نک. ح غ ۱۶۶ و: ح ۱۹۱/۳). دلایلی برای چگونگی خوانش و

برداشت خود دارم که، به فرض هم که مقبول نیفتند، شایانی اندیشیدن را دارند. نخست این که در آغاز با «دلدار» روبه روییم، که می تواند نخستین قرینه برای محبوب عارفان باشد. دیگر این که روال و شیوه بیان در بیت‌های ۳ تا ۵ نشان می دهد که قضایای بیان شده بسی درونی تر و سرگشتگی شاعر بسی بیشتر از آن است که دوری یک پادشاه (حالا هر قدر هم محبوب شاعر) بتواند پدید آورد، مثلاً رمیدگی عقل، از کف رفتن مرغ دل او و مخموری (که معمولاً بیانگر اوج اشتیاق و نیاز درونی است) و رای ابراز علاقه و ارادت به یک سلطان است، و به هر حال کل شعر بازگوی چیزی است گمشده در ژرفنای دل و درون شاعر. شاید گویاتر از همه اینها مضمون بیت ۶ باشد، که به گمان من طنزی بس نیرومند علیه خانقاه نشینان و شیوخ آنان است، که طرح آن در یک شعر در وصف دوری از سلطانی دلخواه اساساً موضوعیتی ندارد، بلکه من آن را درست از همان مقوله می دانم که در غزل ۱۶۶ (گداخت جان که شود کار دل تمام و نشد...) که یکسره در نومیادی از رسیدن به وصال از طریق تصوف به مدد شیوخ است، بیان کرده است. شاعر با به کارگیری لفظ «لاف» به روشنی می گوید: با آن که دیرگاهی از اصول طریقت تصوف دم زده و به عبارت دقیقتر آنها را بر خود بسته حاصلی نداشته و از آنچه صوفیان مدعی آن اند خبری و اثری نیافته و در نتیجه سرگشتگی او درمان نشده است. آیا، به نظر شما، خواننده، ذکر لاف کرامات و مقامات زدن، درست در ضمن شعری در ابراز دوستداری به یک پادشاه، محلی از اعراب دارد، یا این که مناسب محتوایی از شمار نقدها و نظرگاههای آشنای حافظ در قبال دعاوی شیوخ پشمینه پوش است؟ در صورت التفات بدین عرایض و ملاحظه مواردی که به آنها رجوع داده‌ام، پاسخ شما به این پرسش، هرچه باشد، سیاسی است که بر این بنده نهاده‌اید.

- ۱ پیرانه سرم عشق جوانی به سر افتاد  
وان راز که در دل بنهفتم، به در افتاد
- ۲ از راه نظر، مرغ دلم گشت هواگیر  
ای دیده، نگه کن که به دام که در افتاد
- ۳ دردا، که ازان آهوی مُشکین سیه چشم  
چون نافه بسی خون دلم در جگر افتاد
- ۴ از رهگذر خاک سر کوی شما بود  
هر نافه که در دست نسیم سحر افتاد
- ۵ مژگان تو تا تیغ جهانگیر برآورد  
بس کشته دل زنده که بر یکدگر افتاد
- ۶ بس تجربه کردیم درین دیر مکافات  
بادُردگشان هر که در افتاد، بر افتاد
- ۷ گر جان بدهد، سنگ سیه لعل نگرده  
باطینت اصلی چه کند؟ بدگهر افتاد
- ۸ حافظ، که سر زلف بتان دستکشش بود  
بس طرفه حریفست کش اکنون به سر افتاد

۱. تأثراتی مضمونی را از غزل همروال سعدی نشان می دهد:

زانکه که بر آن صورت خوبم نظر افتاد      از صورت بی طاقتی ام پرده بر افتاد  
(غ ۱۵۵)

هم از سعدی، در عشق پیرانه سر:

پیر بودم ز جفای فلک و جور زمان      باز پیرانه سرم عشق جوان باز آمد  
(غ ۲۱۵)

پیرانه سر: = سر پیری، در سنّ و سال پیری؛ به همین صورت (و نیز «پیران سر») در  
متون کهن به ویژه شاهنامه آمده است:

پسر را بکشتم به پیرانه سر      بریده پی و بیخ آن نامور

جوانی: به «ی» نکره است و مصدری خواندن آن غلط مسلّم، زیرا «که» به معنای چه کسی (ب ۲) و «آهو» (ب ۳) به «جوان» راجع است، و خوانش به صورت مصدری، این ارتباط را می‌گسلد. نیز گفته است: عاشق روی جوانی خوش نوخاسته‌ام... (۳۰۵/۱)

۲. راه نظر: چشم و مردم آن چون روزنی است که مرغ دل از آنجا به بیرون و به سوی محبوب پر می‌کشد، به مصداق «که هرچه دیده بیند، دل کند یاد»؛ خود خواهی: گفتم که: بر خیالت، راه نظر ببندم گفتا که: شبرو است او، از راه دیگر آید

هواگیر: ایهامی دارد رایج در شعر: الف. رونده و پروازکننده به دنبال هوا و میل دل؛ ب. به هوا رونده. پیشتر هم، البته به صورت فعل، داشت:

به بال و پر مرو از ره، که تیر پر تابی هوا گرفت زمانی، ولی به خاک نشست با این تفاوت که اینجا یکی از دو معنی، عبارت است از: خیال یا خُیَلَاء یا غرور او را برداشت.

در لخت دوم «که» ی اول را هم ربط می‌توان گرفت و هم سؤالی. ۳. آهوی مُشکین: = آهوی مشک (یا: مِسک) آهوئی که از نافه آن مشک گرفته می‌شود. «اندر وی آهوی مشک است و حیوان زیاد است.» (حدود العالم ۲۵) نافه یا مشک و خون دل یا جگر بارها در شعر قدیم با هم می‌آیند، زیرا بوی خوش آن، بویه (آرزو) را به همراه دارد، آرزویی نیافتنی یا دست‌کم دشواریاب که خون دل‌ها و خون جگرها باید در پی آن خورد. مشک یا نافه در نگاه شاعرانه، خود تعبیر به خونی می‌شود که در دل یا جگر عاشق گره بسته است. این همراهی و آمیزه، ناشی از چنین عوامل و معانی است. یکچنین دل‌تنگی هرچه بیشتر بر آتش عشق بسوزد بوی خوش آن بیشتر در جهان پراکنده می‌شود، یعنی حدیث عاشقی او بیشتر بر زبانها روان می‌گردد؛ سعدی:

چون ناف آهو خونم بسوخت در دلِ تنگ برفت در همه آفاق بوی مشکینم

(غ ۴۲۴)

سلمان:

مشک را سودای زلفش خون به جوش آورده است

بی سبب خون جگر در ناف آهو بسته نیست

(دیوان ۶۳)

دل مرا که به بویست قانع از تو چو مشک

چه باید این همه خوناب در جگر کردن؟

(همان ۲۵۳)

مشک - جگر: دیدیم مشک (در: آهوی مشکین) با جگر مرتبط شده؛ در هر دو بیت سلمان هم این پیوند را دیدیم. این ارتباط از چه روست؟ در پاسخ باید گفت: در قدیم گاهی در مشک، که ارزشمند و گرانبها بود، قلب می کردند و سوخته جگر را به دلیل شباهت صوری با مشک به آن می آمیختند. چیزی را که از این ترکیب حاصل می شد «ناک» (مشک قلبی) می خواندند، و فروختن ناک به جای مشک، بیشتر کار کولیان و دوره گردان بود که ادعای طبابت نیز می کردند (همان که «طبيب راه نشین» خوانده شده و حافظ، عماد فقیه و دیگران هم در اشعار ذکر کرده اند). عطار در همین مورد «عطار» (داروگر و پزشک راستین) را در برابر «ناک ده» (پزشک دروغین راه نشین) آورده، ضمن این که به «جگر سوخته» هم به صورت ایهامی اشارت دارد:

گر چه عطارم من و تریاک ده      سوخته دارم جگر چون ناک ده

(منطق الطیر ۲۵۲)

خود عطار می گوید: بوی مشکى که جگر در آن کرده اند (ناک) طبعاً کاهش می یابد:

مشک را چون بوی نقصان می پذیرد از جگر      گل چگونه بوی مشکین از جگر می آورد؟

(دیوان ۲۰۹)

جمال الدین عبدالرزاق، هم در این قیاس:

جایی که همی نفس زند مشک      از سوخته جگر چه خیزد؟

(دیوان ۱۵۳)

(نیز در مورد رابطه مشک و نافه با خون دل خوردن، نک. تحلیل این نگارنده در: ح ۱/۲).

۴. آن بوی خوشِ نافه گون یا مشک آسایی که نسیم در همه جامی پراگند، نه از خود معشوق (که ساحت او بسی برتر است) بلکه از «خاک نیکبخت» رهگذار اوست؛ سلمان:

بین که بر سر راهت نسیم باد بهاری      چه نافه های تتاری نهاده است بر آذر

(دیوان ۵۲۸)

۵. خواجه (که احتمالاً خواجه از او گرفته است):



چون غمزه خونخوارت بر قلب کمین سازد

بس کشته که هر لحظه بر یکدگر اندازد

(دیوان ۴۴۱)

ناصر بخارایی:

با تیغ مزه، چشم تو هر جا که نهد روی      دلها چو سر زلف تو بر یکدگر افتد

(دیوان ۲۲۸)

کشته دل زنده: احمد سمیعی آن را ملهم از آیه «و لا تحسبنّ الذین قُتِلُوا... الآية» (آل عمران ۱۶۹) می‌داند. («کلام و پیام حافظ»، نشر دانش، س چهارم، ش پنجم، مرداد و شهریور ۱۳۶۳، ص ۱۴). اما حسینعلی هروی این اقتباس را نمی‌پذیرد. («نظری به کلام و پیام حافظ»، نشر دانش، س پنجم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۴، ص ۳۰). به گمانم حق با هروی است. از رسوم این سال و زمانه است که مضمونی را با کمترین ارتباط موضوعی به آیات و احادیث ربط دهند، حال آن‌که این مضمونی شاعرانه - عارفانه است.

تیغ یا تیرِ معشوق می‌کشد و همزمان حیات می‌بخشد (شطحیه اِماته - احیاء). کشته دل زنده خود چنین شطحیه یا پارادوکسی است و در اشعار عارفانه بسیار بازگو می‌شود و مضامینی گوناگون را پدید می‌آورد. (برای نمونه، نک. ح ۱۷/۱، که به آغاز و خاستگاه آن اشاره رفته است.) جهانگیر بودن این تیغ هم از جهت چیرگی فراگیر آن و اقتدار مطلق محبوب عارفان در تمامت کائنات است.

۶. دُر دکشان: تعبیری است از رندان عاشق، آنان که به تعبیر خود خواجه، گدای در دوست‌اند، لیکن اورنگ‌نشینان عرصه خاک‌اند و «افسر شاهنشاهی» می‌ستانند و می‌دهند. چه کسی را یارای رویارویی با کسانی است که حسابشان پاک و از محاسبیت بی‌باک‌اند؟ خواجه عبدالله: «الهی، هر که را براندازی، با درویشان دراندازی.» (مناجات خواجه عبدالله انصاری ۱۱۳) ناصر بخارایی:

بدخواه درافتد چو درافتاد به ناصر      هر کس که به درویش درافتاد، برافتاد

(دیوان ۲۲۶)

که به دلیل شباهت بیشتر آن به گفته انصاری، احتمال می‌رود ناصر مستقیماً از او تأثیر پذیرفته و حافظ از سخن ناصر متأثر شده یا این که او هم به انصاری نظر داشته، اما قدری تغییر در آن پدید آورده باشد. به هر حال به دلیل معاصر بودن حافظ و ناصر نمی‌توان به طور قاطع در این باره نظر داد. البته به دلیل قدرت و ظرافت مسلم بیان

خواجه، این بیت به نام خود او مَثَل شده است. (امثال و حکم ۱، ۳۵۳)  
 ۷. این بیت با بیت قبلی در نسخه‌ها معمولاً دنبال هم‌اند و در کل شعر فقط این دو می‌توانند با هم سنجیت موضوعی داشته باشند. بنابراین در اینجا لعل استعاره از دُر دکشان (به دلیل ارزش و جودی) و سنگ سیاه خسیس طبع و فاقد قابلیت، قهراً مخالفان و منکران در دکشان خواهد بود.

طینت: طین بالكسر، گِل، و طینه اخص است از آن، و سرشت و خوی.  
 (منتهی الارب) فطرت، جبلت، خلقت، طبع، طبیعت، خمیره، آب و گِل، گِل آدمی، غریزه، نهاد؛ بدطینت = بدنهاد (دهخدا) معانی اخیر نسبت به گِل مجازی است.  
 بدگهر: = بدنژاد، بداصل، بدرگ؛ از واژه‌هایی است که نوعاً بیشتر در شاهنامه و متون همانند آن به کار می‌رود. گهر یا گوهر در این معنی، عبارت است از مجموع قابلیت‌های سرشتی یا وراثتی، در برابر هنر، که به معنای بروز و فعلیت یافتن آن قابلیت‌هاست، که در مورد بدگهر چیزی بجز فرومایگی و بدی نیست. وقتی بهرام چوبین به دست فرستاده خسرو کشته می‌شود و خبر به او می‌رسد:

دل شاه پرویز از آن شاد شد      کز آن بدگهر دشمن آزاد شد

(شاهنامه ۹، ۱۶۸)

البته نماد بدگوهری در شاهنامه کسی جز ضحاک نیست، موجودی بدسرشت که کار او با قتل پدر آغاز می‌شود، پدري که:

همی پروریدش به ناز و به رنج      بدو بود شاد و بدو داد گنج  
 چنان بدگهر شوخ فرزندان او      بگشت از ره داد و پیوند او...

(۱، ۴۶)

افتادن: شدن، گردیدن، روی دادن، اتفاق افتادن، تکوین یافتن  
 ۸. دستکش: دست‌آموز، رام، فرمانبردار، ذلول، که به ذلیل نیز می‌گراید، و از همین روی در برخی فرهنگ‌ها چنین معنی شده است: اسیر و گرفتار و زبون و زیر دست.  
 (برهان) در شاهنامه معنای رام و دست‌آموز دارد؛ در خوان سوم:

چو بیدار شد رستم از خواب خوش      برآشفست با باره دستکش

(۲، ۹۶)

جای دیگر:

نشست از بر باره دستکش      بیامد بر خسرو شیرفش

(۳، ۱۶۲)

## نظامی:

دستکش کس نیم از بهر گنج دستکشی می خورم از دسترنج

(مخرن ۹۸)

که در لخت نخست به معنای زبون و بازیچه است و در دوم نان پنجه کش (امروز: ناخنی). حافظ خود یک بار دیگر آن را به همان معنای رام یا زیر فرمان آورده است: ابروی دوست کی شود دستکش خیال من؟

کس نزده ست ازین کمان، تیر مراد بر هدف

کش: که + ش (شناسه)؛ هروی: «کش: مطبوع، دلپسند، چابک» (شرح غزلهای حافظ ۱، ۴۶۹) که خطایی آشکار است. چنین خوانشی موجب کاستی و خطا در نحو بیت است، و باید پرسید: در این صورت «که» (جزء کاملاً ضروری) چه می شود؟ در این باره دیگران هم سخن گفته اند، مثلاً اسلامی ندوشن و پرویز اهور «کش» (که ش) را درست دانسته اند. تنها چیزی که می توان احتمال داد این که: اگر تلفظ رایج «کش» در آن روزگار به فتح (کش) بوده باشد می توانسته ایهامی از نوع تبادر با معنای مورد نظر هروی داشته باشد، که آن هم امری صرفاً تزئینی و فاقد اصالت یا وجهه محتوایی است.

به سر افتاد: هیچ ربطی به معنای افتادن با سر بر زمین ندارد، زیرا فعل مربوط به معشوق است، و مراد شاعر باز خوردن او به چنین معشوق عیار و چابکی است. بنابراین، عبارت چنین خواهد بود: او (شاعر) را به سر افتاد = شاعر دوچار، یا مواجه با، چنین حریفی شد، همچنان که امروز در موردی از این دست می گوئیم: حریفی که به من افتاد قوی بود. البته ایهامهایی هم در آن قابل تصوّر است، مثل: تسلط بر سر شخص، و نیز در مورد زلف، افتادن زلف بر سر، هرچند تکلف آمیز است.

به گمانم معنای بیت روشن باشد: من، که سر زلف زیبارویان همواره رام من و در دستم بود، اکنون حریفی به من افتاده و بر من مسلط شده که عیارتر از آن است که بتوانم بدو دست یابم. در بیت یاد شده نیز گفت: حتی خیال من هم نمی تواند ابروی دلدار را دریابد.



هومن، و پس از او دستغیب، این شعر را به استناد «پیرانه سر» جزو اشعار دوره آخر عمر حافظ دسته بندی کرده اند. (نک. حافظ شناخت ۲، ۷۹۹-۸۰۰).

و اما تنوعی نسبی در مضامین ابیات شعر هست. گمان می‌کنم ساختار کلی شعر تا حدودی شبیه به آن چیزی است که در بررسی الگوهای عمده غزلیات او از آن به عنوان الگوی ۳ یاد کردم، یعنی چیزی همچون یک قصیده کوچک که بیت‌های آغازین آن مثل تغزل و تشبیب است و اصل سخن یا مقصود اصلی را پس از آن شاهد هستیم. مثال روشن آن هم غزل ۳ بود: اگر آن ترک شیرازی... (نک. ج ۱، ۴۸۱-۴۸۳). در اینجا هم تقریباً به همان حالت، ابتدا از عشق یک جوان آغاز می‌کند تا مقدمه‌ای باشد برای ورود به عشق عارفانه، عشقی که به نظر می‌رسد از بیت ۴ به بعد موضوع سخن قرار گرفته است. قضا را در: عاشق روی جوانی خوش‌نواخته‌ام... (غ ۳۰۵) نیز نخست از عشق یک جوان شروع کرده تا بعد به سراغ عشقی برتر برود. بدین سان در شعر حاضر هم می‌توان گفت در وهله نخست غزل به دو پاره نسبتاً مشخص و مجزا (البته فقط از حیث عشق زمینی و آسمانی) تقسیم شده. در قسمت دوم هم، چنان‌که دیدیم، دو بیت ۶ و ۷ مشمول تنوعی محسوس در مضامین‌اند، بدین معنی که ابتدا «دردکشان» چونان نمادی از عاشقان مست از همه چیز خود گذشته به میان می‌آیند و در بیت بعد هم قیاس میان سنگ سیاه و لعل، که ظاهراً مرتبط با دردکشان و مدعیان آنان است.

به هر حال، موضوع مهم از نظر ساختار، این است که در این غزل (و نیز غ ۳۰۵) شعر را با سخن از یک جوان (ظاهراً محسوس یا اینجهانی و بشری) آغاز می‌کند، و آنگاه وارد عرصه عشق عارفانه (مجرد، آسمانی و فرابشری) می‌شود. این شیوه، که در جای خود ذکر شده (ج ۱، زیر عنوان «ملامت کشیم و خوش باشیم») اگر هم از آن سعدی نباشد، ختم بر اوست. او در غزل‌های بسیار، در یک غزل واحد، هم از آدم (یا بشر، انسان یا بدل‌های آن چون جوان، کودک و...) سخن می‌گوید و هم از برتر از آدم. به عبارت دیگر، در درون یک شعر آمیزه‌ای میان بشر و فرابشر می‌بینیم، چیزی که من آن را «تنزیل و تنزیه» در یک شعر خوانده‌ام. در غزل حافظ هم در موارد متعدد، از جمله همین شعر، از شیوه سعدی پیروی شده و حرکت از بشر به سوی فرابشر صورت گرفته است. شعر عارفانه ممکن است به شیوه‌های گوناگون، از جمله به همین شیوه، سروده شود. در اشعار مبتنی بر چنین ساختاری نباید به صرف مشاهده این یا آن واژه یا بنمایه بشری و محسوس حکم بر غیر عرفانی بودن کل شعر کرد، زیرا چه بسا شاعر قصد و تعمد خاصی در آمیختن این دو با یکدیگر، مثلاً بیان این موضوع داشته باشد که هر حقیقتی از نظرگاه انسان از مرتبه مجاز آغاز می‌شود و آدمی عملاً در

کار سنجش پدیدارهای عادی و مادی با معانی مجرد و ماورای بشری است. و این درست همان چیزی است که عده‌ای هنوز در خصوص غزل سعدی لحاظ نکرده‌اند، چنان‌که در غزل‌های فراوان عارفانه او به محض مشاهده لفظ آدم و مشابهاً آن رأی بر این می‌دهند که غزل او صرفاً عاشقانه بشری یا شهوی است.

همچنین چنانچه در مورد غزل حاضر به ساختار ویژه آن (یعنی حالت قصیده گونه، با شروع تغزل گونه و آنگاه اصل مقصود) توجه نداشته باشیم، ممکن است تناقضی میان عشق بشری و شهوی با عشق فرابشری و عرفانی (که در یک شعر واحد با هم جمع نمی‌شوند) به شاعر نسبت دهیم، در حالی که در چنین ساختاری هرگز تناقضی از این حیث وجود ندارد.

- ۱ عکس روی تو چو بر آینه جام افتاد  
عارف از خنده می در طمع خام افتاد
- ۲ جلوه‌ای کرد رخت روز ازل زیر نقاب  
این همه نقش در آینه آوهام افتاد
- ۳ این همه عکس می و نقش مخالف که نمود  
یک فروغ رخ ساقیست که در جام افتاد
- ۴ غیرت عشق، زبان همه خاصان ببرید  
کز کجاسرّ غمش در دهن عام افتاد؟
- ۵ من ز مسجد به خرابات نه خود افتادم  
ایمنم از عهد ازل حاصل فرجام افتاد
- ۶ چه کند کز پی دوران نرود چون پرگار  
هرکه در دایره گردش ایّام افتاد
- ۷ زیر شمشیر غمش رقص کنان باید رفت  
کان‌که شد کشته او، نیک سرانجام افتاد
- ۸ در خم زلف تو آویخت دل از چاه زَنخ  
آه کز چاه برون آمد و در دام افتاد
- ۹ آن شد، ای خواجه، که در صومعه بازم بینی  
کار ما بارخ ساقی و لب جام افتاد
- ۱۰ هر دمش با من دلسوخته لطفی دگر است  
این گدا بین، که چه شایسته انعام افتاد
- ۱۱ صوفیان جمله حریف‌اند و نظر باز، ولی  
زین میان حافظ دلسوخته بدنام افتاد

۱. همانندی‌هایی دارد با غزل سلمان:

در ازل عکس می لعل تو در جام افتاد      عاشق سوخته دل در طمع خام افتاد

(دیوان ۱۴۱)

عکس: = بازتاب، پرتو، فروغ، شعاع و نظایر اینها؛ در قدیم فقط به این معنی به کار می‌رفته، و نه به معنای امروزی (تصویر، تمثال و غیره). پیشتر هم گفته‌ام که حافظ در مورد تجلی حق یا دوست یا حبیب از واژه‌هایی چون عکس، پرتو، فروغ و شعاع (در بیتی مطابق قزوینی ۳۹۷/۹) سود می‌جوید تا بازتاب نور حق را از وجه حق جدا کند. (نیز نک. ح ۱۱/۲). در بیت ۳ نیز عکس، نقش و فروغ را نیز یکجا به کار برده است. عکس روی در جام، ساغر، پیاله و جز اینها: تعبیری است رایج از تجلی محبوب در دل؛ خواجو:

چو عکس روی تو در ساغر شراب افتاد      چه جای تاب، که آتش در آفتاب افتاد

(دیوان ۶۹۱)

عارف و طمع خام: در این باره آرای کما بیش متفاوت ابراز شده است. محمد دارابی: وقتی پرتو ذات احدیت در قلب عارف افتاد از غایت انبساط که خود را البریز از آن نور دید بلکه عین آن نور خود را مشاهده کرد پنداشت که آن نورانیت از ذات خود او ناشی شده است. دارابی در تفسیر خود تلفیقی بین آیه: *إِنْ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ... الآية (اسراء ۴۴)* و حدیث: *مَنْ عَرَفَ اللَّهَ كُلَّ لِسَانُهُ*، می‌کند. (لطیفه غیبی ۷۵، نیز ۸۲-۸۳) زرین کوب: عارف با عکس روی معشوق در دل به طمع خام می‌افتد که این نه عکس و بلکه خود اوست. حافظ، علی‌رغم آشنایی با تعالیم اهل وحدت، وحدت حقیقی و وجودی را طمع خام می‌داند. (از کوچه رندان ۱۰۳-۱۰۴) خرّمشاهی: تجلی تو (خداوند) باعث شد که عارف به این طمع بیفتد که خود را از طریق عشق با تو متحد ببیند، یعنی قائل به اتحاد عشق و عاشق و معشوق شود. به تعبیر دیگر، عکس روی معشوق، شباهتی با چهره عاشق داشت (خَلَقَ اللَّهُ آدَمَ عَلَى صُورَتِهِ) لذا از خنده می‌یعنی از سرمستی عشق در طمع خام یعنی ادعای وحدت و اتحاد افتاد. (حافظنامه ۱، ۴۸۵-۴۸۶) ایشان در سطور قبل نوشته‌اند: این تنها باری است که حافظ از عارف با اندکی تعریض و تخفیف یاد می‌کند. عبدالعلی دستغیب «صوفی» را به جای «عارف» از روی برخی نسخ مناسب می‌داند و معتقد است «عارف» هماهنگی غزل و پیوستگی اندیشه شاعر را، که شناخت عرفانی را بزرگ می‌دارد، به هم می‌زند. حافظ ناتوانی صوفی و چالاکی عارف را در تجربه عرفانی اثبات می‌کند. (حافظ‌شناخت ۱، ۲۸۷-۲۹۱) اما من نه این تقریباً اجتهاد در برابر نصّ یعنی اختیار «صوفی» را (در حالی که معتبرترین طبعها «عارف» دارند) می‌پسندم، نه این را که اساساً تعریض و تخفیفی (که البته به عنوان تنها مورد) متوجه عارف شده است، و نه این را که عارف

به طمع و حدت افتاده (و مگر اساس عرفان همین تجربه و حدت نیست؟) بلکه گمان می‌کنم قضیه به چیز دیگری بازگردد، و آن خطای احتمالی عارف در تشخیص نوع تجلی است که در دل مشاهده می‌کند. در منابع تصوف و عرفان جای جای از این مقوله سخن رفته است. ابن عربی در «رسالة الغوثیه»: «غیر حق را نیز تجلی باشد خصوصاً روح را که خلیفه خدا است. پس تفرقه میان تجلی حق و غیر حق بسیار دشوار است. جز کامل صاحب تصرف تمیز نمی‌تواند کرد. چون در ابتدای حال، آئینه دل از زنگار طبیعت و صفات بشری مصفی گردد بعضی صفات روحانی بر دل تجلی کند و از غلبات انوار روحانیّه منور بود و گاه بود که با نور ذکر، نور مذکور آمیخته شود و ذوق تجلی مذکور بخشد، و نه آن باشد [...] و گاه بود که جمله موجودات را در پیش خلافت روح در سجود یابد و در غلط افتد که مگر حضرت حق است. و از این گونه غلطها بسیار افتد، و نظیر این است آن که صورت خیال و میل نفس خود را به صفاتی که وی را حاصل است در عالم مصفی مشاهده کند و آن را امر واقعی و حق پندارد.» (رسائل ابن عربی ۲۷-۲۸) نجم رازی نیز در بحث از تجلی به برخی خطاهای عارف در آن اشاره می‌کند: «و روح را نیز تجلی باشد، و درین معنی سالکان را غلط بسیار افتد، گاه بود که صفات روح یا ذات روح تجلی کند، سالک را ذوق تجلی حق نماید و بسی روندگان که درین مقام مغرور شوند و پندارند که تجلی حق یافتند.» (مرصاد ۳۱۶) و در ادامه بر همان چیزی که محیی الدین گفت تأکید می‌کند: در تجلی روحانی خطا اتفاق می‌افتد ولی در تجلی ربّانی نه: «تجلی روحانی و صُمت حدوث دارد، آن را قوّتِ افنا نباشد، اگرچه در وقت ظهور ازاله صفات بشری کند اما افنا نتواند کرد. چون تجلی در حجاب شد صفات بشری معاودت کند [...] دیگر آنک با حصول تجلی روحانی، طمأنینه دل پدید نیاید، و تجلی حق به خلاف و ضدّ این باشد. دیگر آنک از تجلی روحانی غرور پندار پدید آید و عجب و هستی بیفزاید و درد طلب نقصان پذیرد.» (۳۱۹)

حافظ، به گمان این نگارنده، دارای ابیاتی متعدد است که به تعدّد تجلیات مرتبط است، از جمله: به بوی نافه‌ای کاخر صبا... (۱/۲) شیدا ازان شدم که نگارم چو ماه نو... (۳۲/۳) و حتی در این بیت به همان خطا در دریافت نوع تجلی اشاره کرده است:

شیوه چشمت فریب جنگ داشت      ما غلط کردیم و صلح انگاشتیم

(در مورد خود تجلی، نک. ح. ۱۴۸/۱)

۲. به نظر می‌رسد موضوع پیدایی کثرات از وجود واحد (که در ب ۳ نیز پیگیری



خواهد شد) از اینجا آغاز می‌شود. مراد از «زیر نقاب» احتمالاً تجلی غیرمستقیم یعنی در زیر پوشش کثرات و حُجُب امکانه است (البته اگر ضبط خانلری درست باشد). نقش: وقتی به «اوهام» اضافه می‌شود به معنای صَوَر منطبق در خیال یا وهم است، زیرا هیچ‌یک از کثرات دارای اعتبار وجودی و حقیقی نیست.

لخت نخست در قزوینی چنین است: حسن روی تو به یک جلوه که در آینه کرد. نیساری هم در دفتر دگرسانیها همین را اختیار کرده، اگرچه از نسخه‌هایی که کماً در اقلیت و کیفاً متأخرند. البته به نظر می‌آید بیانی دلپذیرتر داشته و ارتباط دولخت هم با آن استوارتر باشد. اما مهم‌تر از جوانب لفظی، ذکر «آینه» در آن است که در منابع حکمت و عرفان در بحث از نحوهٔ تکوین کثرات غالباً از آن استفاده می‌شود تا تناظر میان نخستین آفریده، یعنی عقل کل یا صادر اوّل با وجود واحد واجب تبیین گردد، بدین سان که عقل اول مثل کسی که در آینه (حضرت حق) می‌نگرد، از سویی به وجود خود اشعار دارد و از سوی دیگر به وجود آفریدگار خویش، و چنین است که مفهوم دویی یا کثرت پدید می‌آید، و پس از آن به ترتیب دیگر عقول (جمعاً عقول عشره) و پس آنگاه جمادات، گیاهان، حیوانات و انسان خلق می‌شوند. باز به سبب همین تمثیل آینه است که حکما عقل را «صورت مرآت» احد خوانده‌اند. (نک. پورجوادی، درآمدی به فلسفهٔ افلوطین ۲۶-۲۷) انوری هم در غزل معروفش از آینه سود می‌جوید:

نظارگیان روی خوبت      چون درنگند از کرانها

در آینه نقش خویش بیند      زین است تفاوت نشانها

(دیوان ۲، ۷۹۶)

۳. وحدت وجود: این بیت، مثل بیت قبلی در بیان نشأت‌گیری تمامی کثرات و اشیای عالم از پرتو وجود واحد است، و این وحدت اساس نگرش عارفانه است، که در عرفان هر قومی از هندو، مسلمان، مسیحی و غیره، در هر کدام به وجهی، وجود دارد. و. ت. استیس بنیاد و لُب و لُبَاب بینش و نگرش عرفانی را این سه اصل می‌داند: الف. تمایز و تعینی در واحد راه ندارد. ب. تمایزی بین یک عین (مُدَرک) و عین دیگر از نظر حقیقت وجودی آنها نیست. ج. تمایزی بین مُدَرک (ذهن) و مُدَرک (عین) وجود ندارد. بر همین مبنا، عرفانی که در آن دوگانه‌انگاری باشد از بیخ و بن خام و نسخته است. (عرفان و فلسفه ۲۴۱) البته وحدت و کثرت باز بسته به یکدیگرند. «اگر کثرت نبودی تو حید را وجود نبود، از جهت آن که معنی مطابق تو حید "یکی کردن"

است و یکی را یکی نتوان کردن؛ چیزهای بسیار را یکی توان کردن.» (عزیز نسفی، الانسان الکامل ۱۷۹) هم او: «ای درویش، تو می‌پنداری که خدای وجود دارد و تو هم به غیر وجود خدائی وجودی دیگر داری. این سهوی عظیم است [...] این پندار، خطای راه است میان بنده و خدای، و سالک تا از این پندار نگذرد به خدای نرسد. خودبین هرگز خدای بین نشود [...] چون خود را نبینی همه خدای بینی.» (مقصد اقصی ۲۱۳) جامی در شرح سخن فخرالدین عراقی در لمعات، در لمعه چهارم می‌گوید: «معشوق و محبوب بلکه عاشق و مُحب نیز در همه مراتب حضرت حق است.» و می‌گوید: اگر آدمی نفس خود را دوست می‌دارد این کلید دوستی حق است و معرفت او به نفس خود کلید معرفت حق. «اگر گویی که دوستی آدمی مر خود را چون به واسطه آن باشد که معشوق خود را عین اشیا کرده است جمیع اشیا در این برابرند، پس چرا خود را دوستر باید داشت، گوئیم: محبت به قدر معرفت می‌باشد و شک نیست که آدمی به وجود خود اعرف است از همه چیزها و لهذا معرفت وی را به نفس خودش کلید معرفت حق ساخته‌اند، که: مَنْ عَرَفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهُ.» (اشعة اللمعات ۵۲-۵۵، به تلخیص)

سخنان مشعر بر وحدت در میان اولیای دین و عرفان فراوان است، و اینها نمونه‌هایی از آنهاست: رسول‌الله (ص): لَا رَاحَةَ لِلْمُؤْمِنِ دُونَ لِقَاءِ اللَّهِ. علی (ع): لَا أَعْبُدُ رَبًّا لَمْ أَرَهُ. ابوالعباس قصاب: لَيْسَ فِي الدَّارَيْنِ غَيْرُهُ. معروف کرخی: لَيْسَ فِي الْوُجُودِ إِلَّا اللَّهُ. (نسفی، پیشین ۲۷۷) اقوال شطاحانه عرفا هم متضمن وحدت است، همچون «انا الحق» حلاج، «سبحانی، ما أعظم شأنی» از بایزید بسطامی، «لَيْسَ فِي جُبَّتِي سِوَى اللَّهِ» که به بایزید و شبلی هر دو نسبت داده‌اند ولی از شبلی است. (همان‌جا). عراقی در لمعات: «هر عاشقی از و نشان دیگر دهد و هر محبی عبارتی دیگر گوید و هر محقق اشارتی دیگر کند.» (کلیات ۳۸۲)

در باب ارتباط سخنان حافظ با مکتب وحدت وجود ابن عربی، آرای مختلف ابراز شده، مثلاً مرتضی مطهری در تماشاگاه راز حافظ را پیرو او می‌داند و در تلفیق اشعار او با عقاید شیخ اکبر اهتمام دارد، در حالی که برخی دیگر از اهل نظر این ارتباط و انطباق را نمی‌پذیرند. (در مورد اقوال گوناگون در این باره، نک. علیرضا ذکاوتی قراگزلو، «حافظ عارف و ابن عربی شاعر»، نشر دانش، س نهم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۷، ص ۷-۱۳). این نگارنده اساساً نمی‌داند عده‌ای چگونه و بر کدام بنیاد حافظ شاعر را عارفی به تمام معنی و تعاریف آن خوانده و در شمار عرفایی که بعضاً ذکر شده‌اند

تا بتوان از انطباق اشعارش با این یا آن مکتب تصوف و عرفان (از جمله آن ابن عربی) داد سخن داد؟ اگرچه برخی ابیات او را به انفراد می‌توان دارای مضامینی همانند وحدت وجود دانست، مثل بیت متن و نیز:

هر دو عالم یک فروغ روی اوست      گفتمت پیدا و پنهان نیز هم  
ندیم و مطرب و ساقی همه اوست      خیال آب و گل در ره بهانه

(در مورد آرای محیی‌الدین و مکتب وحدت وجود) که در تصوّف اسلامی حایز اهمیتی عظیم است) گذشته از آثار بزرگ او چون الفتوحات المکیّة و فصوص الحکم و شروح متعدد عربی و پارسی آنها، منابعی متعلق به روزگار مانیز هست، که خوانندگان می‌توانند خود به آنها رجوع و در باب اقوال موجود پیرامون ارتباط یا عدم ارتباط اشعار حافظ با مکتب مذکور دآوری کنند، مثل: ۱. محسن جهانگیری، محیی‌الدین عربی [،] چهره برجسته عرفان اسلامی، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۶۱. ۲. سید حسین نصر، سه حکیم مسلمان، ترجمه احمد آرام، ۱۳۶۱. ۳. م.م. شریف، تاریخ فلسفه در اسلام، ج ۱، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۶۲، ص ۵۶۱-۵۹۱. ۴. حنا الفاخوری و خلیل الجبر، تاریخ فلسفه در جهان اسلامی، ترجمه عبدالمحمد آیتی، تهران، زمان، ۱۳۵۸، ص ۳۰۱-۳۱۳).

و اما این که این همه بازتاب و پرتو گوناگون ناشی از تنها یک فروغ رخسار ساقی کل در جام وجود یا ساغر دل عاشق است، اندیشه‌ای است که در شعر عارفانی چون سنایی، عطار، مولانا و عراقی بسیار بازگو شده. عراقی بارها در آثار خود اعم از منثور و منظوم به آن پرداخته است؛ برای نمونه:

صفای جام بیامیخت با لطافت می      ظهور یافت ازین امتزاج، ساغر جان  
درین قدح رخ ساقی معاینه بنمود      ز حسن کرد دو صد رنگ آشکار و نهان

(کلیات ۹۰)

در جام جهان‌نمای اول      شد نقش جهان همه ممثّل  
خورشید وجود بر جهان تافت      گشت آن همه نقشها مشکّل  
یک روی و هزار آینه بیش      یک مجمل و این همه مفصّل  
بگذر تو ازین قیود مشکل      تا مشکل تو همه شود حل  
هست این همه نقشها و اشکال      نقشِ دومینِ چشمِ احوّل  
در نقش دوم اگر ببینی      رخساره نقشبند اول،  
معلوم کنی که اوست موجود      یابی همه چیزها مخیّل  
(همان ۲۲۲)

(دربارهٔ احوال و افکار عراقی، نک. تحلیل و تحقیق زنده‌یاد زرین کوب، «مکتب

ابن عربی» در: دنبالهٔ جستجو در تصوف ایران ۱۴۳-۱۵۰).

نقش مخالف: قزوینی: نقش نگارین، که، به رغم ظاهر دلپذیرتر آن، از نظر نُسخ در اقلیت کامل است. اما نیساری بیتی بدین اهمیت در کل شعر را اضافی و الحاقی دانسته است. (دفتر دگرسانیها ۱، ۳۹۸) من به راستی نفهمیدم چرا. شأن بیت و اندیشهٔ موجود در آن را هم از همین بیان الکن من نیز می‌توان دریافت. از نظر نُسخ نیز همین بس که ظاهراً این بیت در اقدم نسخ ایشان (یج) هم هست؛ و الله اعلم.

۴. غیرت عشق: سومین گونهٔ غیرت به معنای مصطلح عارفانه (پس از غیرت مُحَبِّ و غیرت محبوب) است. از سخنان عرفایی که از این گونهٔ غیرت ذکر کرده‌اند برمی‌آید که در مرتبه‌ای برتر از آن دو قرار دارد و توضیح آن هم به همین نسبت دشوارتر است، چنان‌که احمد غزالی با ابراز شگفتی از آن سخن می‌گوید: آنگاه که عاشق روی به معشوق می‌آورد، «یک بار دیگر غیرت عشق بتابد، رویش از معشوق بگرداند، زیرا که به طمع معشوق از خود برخاسته است، داغ بر طمع او نهد؛ نه خلق و نه خود و نه معشوق؛ تجرید بکمال بر تفرید عشق تابد، توحید او را و او هم خود توحید را بود، دروگیری را گنجایش نبود.» (سوانح ۱۶-۱۷) جای دیگر: «غیرت چون بتابد، او صمصامی [= شمشیر برنده‌ای - م] بی‌مسامحت بود، اما تا چه پی‌کند و کراپی‌کند. گاه بود که صبر را پی‌کند و بر عاشق آید تا قهری بدو رسد - سر در رسن کردن و خود را هلاک کردن از این ورق بود - و گاه بود که بر پیوند [= علایق و تعلقات - م] آید و ببرد و عشق را پی‌کند تا عاشق فارغ شود، و گاه بود که بر معشوق آید و معشوق را پی‌کند، زیرا که او از جناب عدل عشق است، و عدل عشق کفایت و همسانی و همتایی نخواهد، آمیزش و آویزش عشق خواهد [...] و این از عجایب بود.» (همان ۹۸-۹۹) در بیان این عارف باریک‌بین و پیشرو در تبیین بسی معانی دقیق عرفانی دیدیم که این گونهٔ غیرت حتی معشوق را هم «پی‌می‌کند» یعنی پیوند او را از عاشق می‌برد. این خود نمونه‌ای است از این که متصوفهٔ ما تا چه حد در زوایا و خبایای عالم دل و درون (حال هر چه و در هر مرتبه‌ای از اعتبار که باشد) پیش رفته‌اند. وقتی عارفی چون او از این معنی ابراز شگفتی می‌کند، می‌توان حدیث مفصل از این مجمل خواند.

غیرت عشق همان است که «غیرت محبت» هم گفته‌اند، چنان‌که عزالدین محمود می‌گوید: «غیرت بر سه گونه است: غیرت مُحَبِّ و غیرت محبوب و غیرت محبت.» (مصباح الهدایة ۴۱۴) خاقانی:

خاقانی را ز غیرت عشق      ناله همه در جگر شکسته  
(دیوان ۶۷۱)

سیف اسفرننگی:

تا تو نپرسی از کسی، راهزنان عقل را  
غیرت عشق دور کرد از سر راه عاشقان  
(دیوان ۶۵۱)

خواجه این پرسش را از آن روی می‌کند که عارفان و خواص عالم عشق به تأکید  
منع شده‌اند از این که اسرار احوال و مواجید خود را با اغیار در میان گذارند، و به قول  
مولانا:

هر کرا اسرار کار آموختند      مهر کردند و زبانش دوختند  
(مثنوی ۵، ۱۴۳)

حافظ این سؤال را جای دیگر هم می‌کند:

سرّ خدا، که عارف سالک به کس نگفت      در حیرتم که باده فروش از کجا شنید؟  
اما عراقی به وجهی و از نظرگاهی خاص به این پرسش پاسخ می‌دهد: صدای  
سخن عشق (که به گفته‌ی خواجه خوشترین سخنی است که در «گنبد دوار» گیتی  
پیچشی همیشگی دارد ۱۷۵/۸) مگر اصلاً ممکن است که پراکنده نشود؟:  
ور از جهان سخن سرّ تو برون افتاد      سزد، که راز نگه داشتن نه کار صداست  
(کلیات ۱۴۸)

درست از همین روی است که جای دیگر می‌پرسد:

چو خود کردند راز خویشان فاش      عراقی را چرا بدنام کردند؟  
(همان ۱۹۳)

اگر او خود پرتو جمال خویش را بر جهان و جهانیان نمی‌تابانید، از کجا به قول  
حافظ «شاهد هر جایی» (۴۸۴/۶) نام می‌گرفت؟

یک احتمال دیگر هم هست و آن این که «زبان همه خاصان ببرید» با ذکر جمع و  
اراده‌ی مفرد به ماجرایی قتل حلاج (به عنوان یکی از «خاصان») بازگردد، چه عطار  
روایت می‌کند: «پس زبانش ببریدند.» (تذکرة الاولیاء ۲، ۱۴۴) و سخن معروف شبلی در  
باب شبی که بر سر گور حلاج به سر آورد: «سحرگاه مناجات کردم و گفتم: الهی، این  
بنده تو بود، مؤمن و عارف و موحد؛ این بلا با او چرا کردی؟ [...] از حق فرمان آمدی  
که: این از آن کردم که سرّ ما با غیر گفتم.» (همان ۱۴۵)

(نیز دربارهٔ غیرت، نک. «غیرت محب» در: ح ۵۰/۸، و «غیرت محبوب» در: ح ۷۵/۸)

کز کجا: کذا قزوینی؛ نیساری در دفتر دگرسانیها: از کجا؛ زریاب خویی با ترجیح همین ضبط، بر آن است که بیت با «کز» از لطف و زیبایی و حتی از مفهومی معقول خالی می‌ماند. (آینهٔ جام ۶۹) چرا؟ آیا «که» ی ربط میان دو لخت ضروری نیست؟ این خود نمونه‌ای از ترجیحات بسیار رایج ذوقی و شخصی بر مقتضیات نسخ و ضروریات زبانی در کار و بار حافظ است.

۵. مسجد و خرابات از نمادهای رایج در این گونه شعر است برای افادهٔ زهد و عشق. تا کنون دیده‌ایم که حافظ نیز اختیار عشق و مستی بر زهد و طاعت را اساساً امری قدیم و نصیبه‌ای ازلی دانسته است:

در خرابات مغان ما نیز هم‌منزل شویم      کاینچنین رفته‌ست در عهد ازل تقدیر ما  
گاهی هم به این شکل:  
حافظ به خود نپوشید این خرقة می‌آلود

ای شیخ پاکدامن، معذور دار ما را  
عرفا به‌ویژه با استناد به «يُحِبُّهُمْ وَ يُحِبُّونَهُ» (مائده ۵۴) عشق و محبت را امری خدایی و ازلی و محبت خداوند را نسبت به بنده، مقدم بر عشق مخلوق به او می‌دانند. نجم رازی: «پس یحِبُّهُمْ صفت قدم است و یحِبُّونَهُ همین ذوق دارد.» (مرصاد ۴۴)  
۶. آسوده بر کنار چو پرگار می‌شدم      دوران چو نقطه عاقبتم در میان گرفت  
این افتادن در دایره به هیچ روی لحن شکوه ندارد و آن را می‌توان اسارتی به طیب خاطر خواند (چنان‌که در سخن پایانی خواهیم دید). مضمون پرگار، دایره و نقطه چند بار در شعر او آمده است.

۷. سعدی:

عاشق آن است که بی خویشتن از ذوق سماع

پیش شمشیر بلا رقص‌کنان می‌آید

(غ ۲۸۹)

عماد فقیه چند بار این مضمون را آورده، ولی اینها دو نمونه از آن است، که می‌توان با بیان دل‌انگیز حافظ سنجید:

نرسد آتش دوزخ به شهید غم او

هر که شد کشته شمشیر غمش مرحوم است [!]

(دیوان ۳۴)

جهد کردم که شوم کشته شمشیر غمت

تا رسیدم به حیاتی که وفاتش نبود

(همان ۱۳۲)

و اما بیت متن نیز گوشه‌ای دیگر را از ماجرای حلاج به یاد می‌آورد به هنگام رفتن به سوی مرگ: «پس در راه که می‌رفت می‌خرامید، دست‌اندازان [= رقص‌کنان، دست‌افشان - م] و عیاروار می‌رفت، با سیزده بند گران؛ گفتند: این خرامیدن چیست؟ گفت: زیرا که به نحرگاه می‌روم.» (تذکره‌الاولیاء ۲، ۱۴۲)

۸. آویختن دل در...: دل بستن و مفتون شدن به... «گفت: [مصحف] به من ده تا بنگرم، که دلم در آن آویخت.» (قصص قرآن مجید، برگرفته از تفسیر سورآبادی ۲۴۰) «گر بگوید رسول را جمال وی به تمامی، چنان که هست، دل رسول از دست وی بشود، که رسول را دل همه در وی آویزد.» (همان ۳۳۳) حافظ ایهامی به کار برده میان این معنی و آویزان شدن دل از زلف چونان از رسن.

زَنخ: = زنخدان، چانه، عربی: ذَقْن؛ «زنخ» واژه‌ای پارسی است: اوستا zanva افغانی

zanay بلوچی zanūk، zanīk، zanāx.

فرورفتگی چانه، یکی از معیارهای جمال در نظر قدما بود، چنان که امروزیان ممکن است متعجب شوند از این که گذشتگان ما تا بدان حد از آن سخن گفته‌اند. آنان چانه را گاه چون سیبی دلپذیر و خوش آب و رنگ با فرورفتگی سر آن دیده و گاه نیز از غافل و بی‌دغدغه آرمیدن در کنار این چاه با آب خوشگوار آن هشدار داده‌اند که به هر حال خطر فروافتادن هم در آن هست. بدین سان چاه زنخ کارکردی دوگانه و پارادوکسی دارد: هم لذت دارد و هم خوف و خطر، و در شعر عارفانه آن را برای پاره‌ای احوال که دارای چنین خصلتی هستند به کار برده‌اند، که امیدوارم نمونه‌های آتی بتواند آن را تا حدودی روشن سازد. (نیز نک. ح ۲/۶).

مضمون چاه زنخدان و تعبیر از زلف یار که بر حدود چانه او می‌افتد به رسن و ریسمان (خواه از آن روی که عاشق به اتکای آن به تله چاه می‌رود و گرفتار می‌شود، و خواه این که مایه امید برای رهایی از تک چاه است) پیشینه‌ای بس دراز (بسی پیش از رواج شعر عارفانه) دارد؛ عنصری:

چو جعد سلسله کردی ز بهر بستن من روا بود، به زنخ بر مرا تو چاه مکن

(دیوان ۱۴۶)

فرّخی:

زلف تو دوش به چاه آمد و آن خال سیه      اندرآویخت به دو دست در آن زلف سیاه  
(دیوان ۳۴۸)

نظامی، در وصف لیلی:

چاه زرخش که سر گشاده      صد دل به غلط درو فتاده  
زلفش رسنی فگند در راه      تا هر که فتد، برآرد از چاه  
(لیلی و مجنون ۹۳)

سیف اسفرنگی:

از چاه زرخدان تو دل‌های حزین را      تاب سر زلف تو نگونسار برآورد  
(دیوان ۶۲۳)

شاعران عارف دقیقاً از همین مضمون برای بیان اندیشه‌های مجرد خویش سود  
جسته‌اند؛ مولانا حرف حافظ را به گونه‌ای دیگر می‌زند:  
به چاه آن ذقن بنگر، مترس، ای دل، ز افتادن

که هر دل کان رسن بیند، چنان چاه است زندانش  
(کلیات ۳، ۸۷)

او چاه زرخدان یار را عالمی سرشار از لطافت و پاکی و در برابر چاه نفس اماره  
می‌نهد:

زخ کم زن، که اندر چاه نفسی      تو آن چاه زرخدان را چه دانی؟  
(۶، ۲۶)

این چاه، آبی آنچنان زلال دارد که رسن‌رهایی را هم به افتادگان در هر چاه نشان  
می‌دهد:

در تک چاه زرخدان تو نادر آبیست      که به هر چه که درافتم، بنماید رسنی  
(۶، ۱۶۱)

بنابراین نه شگفت اگر عراقی دل خود را در این چاه، شاد و آسوده می‌بیند:  
این دل گمشده ما را بین      کاندرا آن چاه زرخدان چه خوش است  
امیرحسن دهلوی برای زلف یار در کنار این چاه نقش و کارکردی پارادوکسی  
قایل است، بدین سان که این طناب هم ممکن است کسی را به ته چاه بفرستد، و هم  
حبل متینی برای نجات او شود:

زلفت دل مرا ز زرخدانت ساخت چاه      امشب رسن بگیرم و از چاه برکشم  
(دیوان ۲۷۶)



آن را می توان با این بیت حافظ سنجید:

جان علوی هوس چاه زنخدان تو داشت      دست در حلقه آن زلف خم اندر خم زد  
خواجو هم بارها زلف را رسنی می بیند که هم حباله ای است برای تعلق خاطر، و  
هم حبلی برای نجات از پاره ای گرفتاریهای چاه زنخدان؛ ضمن این که او پیش از  
حافظ «آویختن دل در چیزی» را به صورت ایهام پیشگفته در شعر وی، در بیت خود  
آورده، و لذا می توان احتمال داد که بیت حافظ متأثر از او باشد:

زین سان که دلم در رسن زلف تو آویخت

باشد که از آن چاه زنخدان به در آید

(دیوان ۲۳۲)

در سلسله زلف رسن تاب تو پیچم

باشد که دل خسته برون آورم از چاه

(همان ۴۸۸)

سلمان زلف را «حبل المتین» می خواند و ظاهراً «حبل الله» (آل عمران ۱۰۳) را از  
آن اراده می کند، و با این وصف، اعتصام به آن برای بیرون آمدن از تاریکیها جای  
شگفتی ندارد:

دلم که دست به حبل المتین زلف تو زد      ز ملک گوشه عمرش چه غم که محکم نیست؟

(دیوان ۳۲)

ناصر بخارایی «چاه زنخدان» را با «حبل متین زلف» یکجا گرد می آورد تا از  
مجموع شواهدی که تا کنون به دست داده ام بتوان تصویری روشن تر از نمادهای مشابه  
در شعر حافظ داشت:

دل که از چاه زنخدان تو از ره می رفت      عاقبت حبل متینش خم گیسوی تو بود

(دیوان ۲۷۹)

حال بنگریم که حافظ، بی این که به وضوح و مستقیماً حرفی از حبل المتین بزند، به  
زبان نماد از همین استواری رسن زلف و وثوق خود به آن بدین گونه سخن می گوید،  
همراه با تخیلی لطیف:

به رحمت سر زلف تو واثقم، ورنه      کشش چو نبود از آن سو، چه سود کوشیدن؟

البته گاهی شعرا در ضمن این مضمون، شکوه می کنند از این که خودشان یا دلشان  
در چاه زنج مانده و از آن رسن استوار هم کاری برنیامده است؛ سلمان:

دلم در آن رسن زلف عنبرین آویخت      بر آن طمع که برون آید از چه ذقش

هزار بار از آن چاه، جان رسید به لب      که بر نیامد کارم به مویی از رسنش  
(دیوان ۵۴۰)

در هر حال، این مضمون در موارد بسیاری حاوی پارادوکسهایی است مثل این که چاه زنج از یک سو مکانی دلپذیر است، ولی از سوی دیگر نمی توان در آن جا خوش کرد و باید به مدد همان رسن زلف از آن بیرون آمد، حتی اگر این بیرون آمدن هم خود پارادوکسی از رهایی و اسارت مجدد باشد، و یا حالت پارادوکسی دل در چین زلف، که هم اشتیاق به این اسارت در میان است و هم دشواریهای شگرف اقامت در درون عوالم پر رمز و راز زلف. اما اصل و بنیاد نگرش عرفانی، چنان که در جای خود گفته ام، بر مفاهیم دوگانه و پارادوکسی استوار است، و جای شگفتی نیست اگر این گونه مفاهیم به تصویرهای شاعرانه ای از این دست نیز تسری یابد.

و اما اصل تصویر آویختن از زلف، گذشته از مضامین کهنی که از سده پنجم به بعد ارائه شد، مسلماً تأثیری از داستان زال و رودابه گرفته است. زال می خواهد به کاخ بلند رودابه رود و در کنار دلدار دمی خوش بر آورد. راهی بدان نمی یابد. رودابه گیسوی دراز کمندوار خویش را به پایین می اندازد و از زال می خواهد تا با آویختن در آن بالا برود، اگرچه پهلوان رادمرد روا نمی بیند چنین جفا و آزاری را در حق معشوق، و با انداختن کمند خویش بر کنگره کاخ به درون می رود:

|                              |                                |
|------------------------------|--------------------------------|
| کمندی گشاد او ز سرو بلند     | کس از مشک زان سان نیچد کمند... |
| بدو گفت: بر تاز و برکش میان  | بر شیر بگشای و چنگ کیان        |
| بگیر این سیه گیسو از یک سُوم | ز بهر تو باید همی گیسوم...     |

(شاهنامه ۱، ۱۷۲)

زریاب خویی بیت حافظ را به قطع و یقین «اقتباس گونه ای از رباعی شمس الدین جوینی، که در نزهة المجالس (۲۹۹) آمده است، می داند:

|                               |                                |
|-------------------------------|--------------------------------|
| از بند سر زلف تو، ای حور نژاد | خود را به هزار حيله کردم آزاد  |
| از چاه زنجدان تو غافل بودم    | از بند برون آمد و در چاه افتاد |

حافظ تصویر را معکوس کرده و بسیار زیباتر و معنی دارتر. «(آئینه جام ۷۲) من گمان می کنم اگر آن روانشاد اندکی بیشتر به این رشته مضامین می پرداختند و ابیاتی را که تازه از میان انبوهی از مضامین مشابه ارائه شد ملاحظه می کردند، شاید می دیدند که نیازی نبوده که حافظ آن همه شاعر بزرگ را بگذارد و یگراست به سراغ جوینی برود و از او نقل مضمون کند. احتیاجی هم نبوده که حافظ تصویر را معکوس کند، زیرا

صورت معکوس آن (به زعم استاد) از دیر زمانی پیش از حافظ به صورت حاضر و آماده وجود داشته، چنان که چند مورد را از آن مشاهده کردیم.  
۹. عراقی:

آن رفت که می‌رفتم در صومعه هر باری

جز بر درِ میخانه این بار نخواهم شد

(کلیات ۱۸۷)

خود حافظ، از جمله طعنهای متعددش بر صومعه یا خانقاه:

سر ز حیرت به درِ میکرده‌ها برکردم چون شناسای تو در صومعه یک پیر نبود

آن شد: = آن گذشت. (نک. ح ۳۴/۷).

۱۰. گدا: از نظر عرفانی، تعبیری است از وجود انسان که در حقیقت تملک و

تصرف بر هیچ چیز ندارد. (نک. «فقر» در: ح ۴۰/۱۰).

۱۱. از تعریضهای همیشگی او به صوفیان است، گاه به باده‌خواری و گاه

شاهدبازی، و گاه دوستداری رقص و سماع. در عین حال با ظرافت خود را، در عین

این که در زمره پشمینه‌پوشان قرار داده، به نحوی از صف ایشان جدا کرده است، زیرا

صوفی، اهل نظر بازی، باده‌خواری و غیره، البته در خفا و خلوت، است، اما عاشق

صادق را با اختفای اعمال چه کار؟ پس نه عجب اگر بدنامی را برخلاف اهل زهد و

صلاح برای خود موهبت و مباحات بداند.

\* \* \*

معین با استناد به قول حاج محمدحسن انصاری، معروف به شیخ جابری،

می‌نویسد: «حافظ را چند غزل عرشی است که، جز به مدد فرشتگان قدسی، دست

کسی به پایه‌اش نمی‌رسد.» این غزلها از این قرارند: الف. عکس روی تو چو بر آینه

جام افتاد... ب. در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد... (غ ۱۴۸) ج. دوش وقت سحر از

غصه نجاتم دادند... (غ ۱۷۸) د. دوش دیدم که ملایک در میخانه زدند... (غ ۱۷۹)

(حافظ شیرین سخن ۵۰۱) این بنده دقیقاً نمی‌داند منظور شیخ جابری چیست. اگر مراد

این باشد که این غزلها دارای محتوای کاملاً عرفانی و برخوردار از مضامینی است که

گویی در فضایی قدسی جریان دارد، نه تنها می‌توان از دیدگاه خواننده امروزی نیز با

آن موافق بود، بلکه غزلهایی دیگر را هم می‌توان بر این شمار افزود، مثل: سالها دل

طلب جام جم از ما می‌کرد... (غ ۱۳۶) در خرابات مغان نور خدامی بینم... (غ ۳۴۹) و

غیره. اما اگر می‌فرمایند این اشعار در ارتباط با، یا با الهام از، عوالم الوهی و قدسی و عرشی بر زبان شاعر جاری شده است، این ورای فهم قاصر این کمترین است؛ ضمن این که همانندها و بلکه از حیث خلوص عرفانی (به معنای اخص کلمه) فراتر از آنها در تاریخ شعر عرفانی بسیار می‌توان نشان داد. اما - مطابق معمول این نگارنده، بدون مبالغه - از حیث بیان و به‌ویژه از نظرگاه سمبولیسم عرفانی، تاریخ غزل پارسی تالی و ثانی برای این گونه غزل‌های خواجه نمی‌شناسد، چنان که بنده کوشیده است تا گوشه‌هایی را از دلایل و عوامل توفیق تام و عام آنها به زعم خویش بیان دارد، هرچند درک او قاصر بوده و زبانش قاصرتر.

باری، غزل بی‌گمان یکی از عارفانه‌ترین غزل‌های حافظ است، و به‌ویژه از حیث بیان ایده بنیادین پیدایی کثرات از وجود واحد یا «احد» گمان نمی‌کنم هیچ یک از غزل‌های او به پای این یک برسد.

غزل از لحاظ محتوایی دارای یک هسته مرکزی است بر گرد تجلیات حق در اعیان، از آغاز این تجلی به فحوای قدسیه: کُنْتُ كَنْزاً مَخْفِئاً... و عالمگیر شدن آن و تأثیرهایی که بر بیننده (انسان) می‌گذارد و پیامدهای آن از نظر گزینش راه و طریق برای او، راهی که می‌توان آن را به منزله سیر او به سوی مرکز و مصدر تجلی یا همان بازگشت به مبدأ تلقی کرد. هیچ مضمونی در ابیات آن که بیرون از این چهارچوب باشد نمی‌توان یافت، ضمن این که پس و پیشی یک دو بیت (چنان که در طبع‌های معتبر هست) و یا حتی نبود یک بیت (چنان که نیساری بیت ۳ را - هرچند به ناروا - الحاقی خوانده) چندان تأثیری بر این چهارچوب نمی‌گذارد. شروع شعر از تجلیات مختلفی از محبوب است که حتی ممکن است عارف را هم به خطا اندازد. البته شاید بتوان گفت که منطقاً بیت ۲ (متضمن آغاز تجلی) می‌توانست مقدم بر بیتی باشد که از خطای عارف سخن می‌گوید، لیکن در ساختار ویژه‌ای که برای غزل پارسی می‌شناسیم، همیشه و در هر مورد نمی‌توان از ضرورت ترتیب دقیق منطقی ابیات (که به طور کلی همان ژرف ساخت آثار غربی و یا شعر خودمان از نیما به بعد است) سخن گفت. مضافاً ممکن است شاعر، با وجود علم به این موضوع، راهی غیر از این برای شروع شعر نمی‌یافته است. اما، قطع نظر از این موضوع نیز، می‌توان گفت که چه بسا شاعر، «عارف» را به علم و عمد در آغاز آورده تا تأکیدی بر این باشد که وقتی حتی عارف در معرض چنین گمانها و پندارهایی است، دیگر چه انتظاری از عامی یا غیر عارف می‌رود. بیت‌های ۲ و ۳ (که کاملاً در پیوستگی موضوعی با یکدیگرند) از

اولین جلوه‌ها و نمودهای محبوب در صورت متکثر اشیا سخن می‌گوید که موجب پندارها و گمانهای گوناگون در میان مخلوقات می‌شود، که یک قلم آن همان طمع خام یا خوش خیالی شخص عارف است. حال، وقتی کثرت پدید آمد و به عبارتی آن حسن مطلق که حق پیش از خلقت اولین مخلوقات هم داشت این بار بیننده هم پیدا کرد و یا حسن بدل به ملاحظت گردید (نک. ح ۸۷/۱) طبعاً باید منتظر پراگنده شدن آوازه این جمال در جهان و عامه مخلوق بود. بحث خاص و عام هم در چنین مرحله‌ای می‌تواند پیش آید، و خاصان معرفت، از آنجا که به طبع خود را مستحق محبت محبوب می‌دانند، از این که ذکر او را در افواه عموم بیابند ناخرسند و پراسان‌اند از این که چگونه این آوازه همگانی شده است. این البته غیرت از نوع غیرت مُحب یا عاشق است، بدون این که لفظ خاص آن به کار رفته باشد، اما «غیرت عشق» اگر در اینجا همان باشد که قدرت و استیلای ناگفتنی آن را ذکر کردم مسلماً فوق غیرت محب و محبوب است، و لذا شاید همین معنی مورد توجه شاعر بوده باشد که وقتی غیرت عشق تاختن می‌آورد آنچنان قاطع است که حتی زبان شکایت خواص را نیز قطع می‌کند تا هیچ کس حتی اینان یارای آن در خود نیابند که در حضرت خودِ عشق زبان به چون و چرا بکشایند. تا اینجا همه چیز بر مدار خلقت و پراگندن همه چیز عالم هستی از همان یک فروغ و پرتو رخسار ساقی کل است، و در حقیقت این جمال در منتهای جلوت و سطوت خویش. از این پس مسأله اختیار فریق و طریق پیش می‌آید، که آن را هم می‌توان تداوم منطقی قضایا دانست. به بیان دیگر، تا کنون همه چیز بر مدار نظر (یعنی پیدایی زیبایی بر بیننده یا نوع انسان) می‌گشت، اما جای عمل این نگرنده و گزینش او کجاست؟ به گمانم بسی شایان توجه است که درست از همین جا (ب ۵) تا پنج بیت بعد، همگی یک مخرج مشترک دارند، که همانا اختیار طریق عشق و جمال است در برابر زهد، و دل را یکسره به آن سپردن تا سرحد کشته شدن به شمشیر عشق، بی هیچ درنگ و تردیدی. می‌بینیم که این قسمت شعر از برون رفتن از مسجد و روی آوردن به خرابات آغاز می‌شود تا پس از شرح و توسّعی از قضیه، دوباره در بیت ۹ نظیر همین دو طریق به صورت صومعه در مقابل ساقی و باده تکرار و بر آن تأکید شود. حال، نکته دیگری که مطابق این ساختار ویژه باید مورد توجه قرار گیرد این است: آیا در بیت‌های ۵، ۶ و ۸ شاعر لحن گلایه یا قصد شکوه از «حاصل فرجام»، «گردش ایام» و یا «از چاه زنج به دام زلف افتادن» دارد؟ نه، به هیچ روی، چون در شعری با مضامینی که شرح آنها رفت آیا اساساً جای گلایه از بخت یا گزینش

یاد شده هست؟ آن هم در حالی که شاعر افتخار می کند به این که زیر شمشیر غم خجسته یار برود، و مهمتر از آن وقتی در بیت ۱۰ از لطفهای بیکران و دم به دم یار به خود سخن می گوید؟ اگر فرضاً کمترین ناله و ناخرسندی از چنین فرجامی در میان می بود، این موضوع تناقضی آشکار با کل اندیشه مطرح در درون شعر می یافت.

سرانجام، در مطلع شعر «عارف» آمده و در مقطع «صوفی»؛ آیا تصادفی است؟ گمان نمی کنم، چرا که در هردوی آنها (و اساساً در عمده شعر) سخن از نظر باختن با جمال و جمیل است. در پایان شعر، خود را از صوفیان می خواند، شاید به علاقه اشتراک در نظربازی، اگرچه خود را در بدنامی (مایه مباهات) از آنان جدا می کند. آیا وقتی شاعر در پایان شعر مثل صوفیان با جمال یار نظربازی می کند، در آغاز مراد از «عارف» نیز خود او نیست؟

- ۱ آن‌که رخسار ترا رنگ گل و نسرين داد  
صبر و آرام تواند به من مسکين داد
- ۲ وان‌که گيسوی ترا رسم تطاول آموخت  
هم تواند کرمش داد من غمگين داد
- ۳ من همان روز ز فرهاد طمع بُريدَم  
که عَنان دل شيدا به لب شيرين داد
- ۴ گنج زر گر نبود، گنج قناعت باقيست  
آن‌که آن داد به شاهان، به گدايان اين داد
- ۵ خوش عروسيست جهان از ره صورت، ليکن  
هرکه پيوست بدو، عمر خودش کاوين داد
- ۶ بعد ازين، دست من و دامن سرو و لب جوی  
خاصه اکنون که صبا مژده فروردين داد
- ۷ در کف غصه دوران، دل حافظ خون شد  
در فراق رخت، ای خواجه قوام‌الدین، داد

۱. غزلی رثایی یا رثایی غزلی است در بیان تأثرات شاعر از ماجرای قتل وزیر کافی شاه شجاع، قوام‌الدین صاحب‌عیار، که نام او در پایان ذکر شده است؛ قتلی که گویا به سعایت معاندان او به سال ۷۶۴ روی داد. (درباره او، نک. ح ۱۵۲/۴؛ در مورد تحلیل شعر بنگرید به سخن پایانی).

آن‌که: پیداست که مرجع ضمیر کسی جز خداوند نیست، در بیت‌های ۲ و ۴ نیز به همین سان.

گل: در قدیم معنای گل سرخ یا محمدی یا رُز rose داشته است، و نه چون امروز که مطلق گل از آن اراده می‌شود. در اینجا هم همان مراد است، چنان‌که از معطوف شدن واژه به «نسرين» پیداست. (نیز نک. ح ۴/۳).  
نسرين: نک. ح ۱۵/۵.

۲. لطف کلام در این است که مرجع ضمیر دو کار عکس هم می‌کند: هم ستم‌آموز

به گیسوی دلدار است، و هم در عین حال کرمی دارد دادِ ده هر ستمدیده غمگینی؛ هرچند که ستم گیسو هم چیزی جز تعبیری شاعرانه نیست و حقیقتی ندارد:... کیست که او داغ این سیاه ندارد؟ (۱۲۳/۷) مگر نه این که ظلم بالسّویّه عدل است؟

تطاؤل: در عربی مصدر لازم = بلندی و برتری جستن بر کسی (با بهره‌گیری از لسان‌العرب) گردن دراز کردن به وقت نگریستن به چیزی و گردن‌کشی و تکبر نمودن و بلند گردیدن و افزون شدن و فخر نمودن در درازی بنا و بلندی آن (منتهی‌الارب) در پارسی، به نظر می‌رسد معنای آن قدری تغییر یا به تعبیری تشدید یافته است و به ستم و درازدستی بدل شده، و حق با مؤلف غیاث است که پس از ذکر معنای گردن‌کشی و تکبر می‌نویسد: مراداً به معنی ظلم مستعمل می‌شود و در خیابان نوشته که: تطاول به معنی درازدستی و کنایه از ظلم و تعدّی. درازدستی کردن، تعدی و گستاخی کردن (معین) خاقانی اصل معنای لغوی، یعنی درازی، را از آن می‌خواهد: «و در تطاول مدت این غصه کبری و محنت عظمی، فُرصه نجات و فُرجه خلاص میسر نمی‌شد.» (منشآت ۱۱۲) رشیدالدین فضل‌الله، به معنای تجاوز، دست‌اندازی و درازدستی: «نورالدین از تلعفر به کفر زمار آمد و می‌خواست که تطاول کند. با جماعت مذکور جنگ کردند و لشکر نورالدین بگریخت.» (جامع‌التواریخ ۱، ۳۱۷) در شعر پارسی آن را فراوان همراه با زلف، گیسو و همانندهای آن با اراده معنای درازدستی به کار برده‌اند (همچنان که حافظ آن را بیشتر برای زلف آورده است) با تعبیری چون درازدستی آن بر گردن، بناگوش و چانه، نیز ستم و تعدّی به جان عاشق از این بابت که شیفته زلف است، نیز تعدّی غم هجران یار بر جان و دل عاشق و امثال اینها. فروغی، شاعر عصر قاجار، به جای آن که تطاول را به زلف نسبت دهد، از تطاول شانه نسبت به زلف سخن می‌گوید؛ ضمن این که تطاول را درازدستی معنی می‌کند:

سر شانه را شکستم به بهانه تطاول      که به حلقه حلقه زلفت نکند درازدستی

(دیوان ۲۷۰)

۳. طمع: = امید؛ سعدی:

شب بر آنم که: مگر روز نخواهد بودن      بامدادت که نبینم، طمع شامم نیست

(غ ۱۲۰)

(نیز نک. ح ۲/۸).

۴. زرگر: می‌توان آن را به طریق ایهام ساختاری «زرگر» نیز خواند و یا تبادری به آن انگاشت. گدایان اگر گنج زر ندارند، در عوض کنج دنج و گنج بی‌رنج و



بی‌گزندِ آسودگی را دارند، چه به فرمودهٔ سعدی :

کس نیاید به خانهٔ درویش      که: خراج زمین و باغ بده  
یا به تشویش و غصه راضی شو      یا جگر بند پیش زاغ بنه  
( گلستان ۷۰ )

نیز حافظ می‌گوید: خداوند همه چیز را یکجا به یک تن نمی‌دهد؛ اگر عظمت مقام به شاهان می‌بخشد، در برابرش آسودگی خاطر را هم به فقرا می‌دهد، همانان که حساب پاک دارند، بی‌بیمی از محاسبت.

و اما اساس بدیعی بیت، گذشته از طباقها، در جناس میان «گنج» و «گنج» است، همچنان‌که گفته است:

که هر که کنج قناعت به گنج دنیا داد      فروخت یوسف مصری به کمترین ثمنی  
اما امین پاشا اجلالی در هر دو مورد «گنج قناعت» را مناسب می‌داند، یکی به دلیل حدیث: القناعة کثر لا یفنی. (قناعت گنجی فناپذیر است.) دوم این که مقایسه میان دو چیز، یعنی گنج زر و گنج قناعت است. سوم این که «گنج» با فعل «دادن» تناسب دارد، و نه «گنج». (در نامه‌ای در: نشر دانش، س هفتم، ش چهارم، ص ۸۳.) ببینید، بسیاری از آرا و نظرهایی که من از افراد مختلف دربارهٔ ضبطها نقل می‌کنم نه از باب اهمیت اقوال، بلکه بیشتر به منظور نشان دادن نحوه تفکرات و روشهای رایج در خصوص حافظ است. اینجا هم ملاحظه می‌کنید که اولاً توجهی به نسخ و قدمت و اکثریت آنها نشده، در حالی که نه تنها خانلری بلکه قزوینی و دیگر طبعهای معتبر در هر دو بیت همان ضبط منقول را دارند. (نیساری هم در دفتر دگرسانها هر دو بیت را به همان صورت ضبط کرده، هر چند نشر کتاب ایشان سالها پس از نوشتهٔ آقای اجلالی است.) دوم این که به شیوهٔ حافظ، که معمولاً در هیچ شرایطی کلمات مهم را تکرار نمی‌کند، اعتنایی نشده. سوم این که «دادن» برای «گنج»، آن هم در شرایط خاص متن بیت، مگر چه منع و مشکلی دارد؟ چهارم (و شاید مهمتر) این است که برای یک شعر، به جای تکیه بر امور درون‌شعری، امور و اطلاعات برون‌شعری را در آن دخالت داده‌اند، یعنی استناد به حدیثی کرده‌اند که واژهٔ عربی معادل «گنج» را دارد و خواسته‌اند آن را در یک مسألهٔ مربوط به درون شعر اعمال کنند. خلاصه در یک مورد، چند اشتباه غالباً روشی و اصولی دیده می‌شود، که متأسفانه به‌ویژه در خصوص حافظ بسیار رایج است.

۵. مضمونی است بسیار رایج در شکل‌های مختلف؛ مولانا:

گنده‌پیر است جهان، چادر نو پوشیده

از برون شیوه و غنچ و ز درون رسوایی

( کلیات ۶، ۱۵ )

(نیز نک. ح ۳۷/۷).

ش: شناسهٔ مفعولی (= او را، یا: به او عمر خود را به رسم مهریه داد).

کاوین: صورتی از واژهٔ پارسی «کابین»، برابر با واژه‌های عربی «مهر» یا «مهریه» و «صداق»؛ گُردی کَین = kabin = هدایایی که در روز نامزدی به نامزد دهند، مهر زن. (معین، حاشیهٔ برهان) آذری: کَین (دهخدا) کابین: مهر زنان بود، چنان که خسروانی گفت:

این جهان نوعروس را ماند رطل کابینش گیر، باده بیار

(لغت فرس)

نظامی:

که بی کاوین، اگر چه پادشاهی ز من برنایدت کامی که خواهی

(خسرو و شیرین ۳۴۳)

۶. اقتباس از سعدی، به دلیل شباهت مضمون و اشتراک لفظ، محرز به نظر

می‌رسد:

وقت آن است که مردم ره صحرا گیرند خاصه اکنون که بهار آمد و فروردین است

(غ ۸۷)

فروردین: «به زبان پهلوی است، معنی اش چنان باشد که این آن ماه است که آغاز رستن نبات در وی باشد، و این ماه مَر برج حمل راست، که سرتاسر وی آفتاب اندرین برج باشد.» (نوروزنامه ۵) که از شمار ریشه‌یابی‌های غیر علمی و افواهی قدماست. (در این باره، نک «سپر» در: ح ۷۶/۲). درست این است: پهلوی fravartīn پارسی باستان fravartinām جمع مؤنثِ حالت اضافیِ واژهٔ fravarti (= فرَوَهر، فرَوَر) نیبرگ ص ۷۴؛ فرَوَهر = ارواح پاکان و پرهیزگاران در دین زردشتی (معین، حاشیهٔ برهان)

\* \* \*

مراثی یا سوگواره‌های غزلی حافظ، همچون بسیاری از مدایح او، آمیخته به عناصر عاشقانه، تغزلی و وصفی است، که در یک نظرگاه کلی، همین امر نیز درخور قالب غزل است. البته کلیت جریان مذکور اختصاص به او ندارد بلکه مدایح و مراثی،

هر دو، از حدود سده هفتم به بعد در هر قالبی حتی قصیده، کم یا بیش با عناصر، تعبیر و زبان تغزل در هم می آمیزد. وقتی قصاید بدین گونه باشد، پیداست غزل، اعم از مدحی و رثایی، به طریق اولی و به ویژه در سده هشتم هرچه بیشتر با تغزل و تعبیر عاشقانه و وصفهای غنایی در هم آمیخته است به گونه ای که فرق فارقی با غزلهای معمولی ندارد. اما اگر در این میان غزلهای رثایی حافظ را شاعرانه ترین در نوع خود در کل عرصه غزلسرایی بدانیم سخنی بر گزاف نگفته ایم، ضمن این که او از حیث کمیت و تعداد این نوع غزل نیز بر دیگر شاعران گذشته برتری دارد. غزل حاضر هم، در عین برخورداری از غنای عاطفی و مایه درد و سوز درونی، با وصفی عاشقانه از رخسار و گیسوی یار آغاز می شود و در همین مایه های تغزلی نیز ادامه می یابد، هر چند از همان ابتداء رشته سخن به احساس دریغ و فقدان در مرگ رجلی که وجود او از امیدها و دلخوشیهای شاعر بوده گره خورده است. بسی جالب توجه است که حافظ در مرثیه هم تلمیح به قصه های عاشقانه (البته آنها که به دلیل پایان مرگ آلود و اندوهبارشان تناسب کامل با یک سوگواره دارند) دارد؛ اینجا به اپیزود «شیرین و فرهاد» اشاره می کند، همچنان که در غزل رثایی: ز گریه مردم چشمم نشسته در خون است... (غ ۵۵) به «شیرین و فرهاد» و لیلی و مجنون هردو. این آمیختگی محاسنی هم دارد: یکی اساساً هرچه زیباتر و دلپذیرتر کردن غزل و در حقیقت انطباق هرچه بیشتر آن با طبیعت و بیان خاص غزلی، و دیگر این که به گونه ای غیر مستقیم و غیر محسوس به تشدید عواطف رقیق خواننده و ایجاد هرچه بیشتر روح درد و دریغ نسبت به فرد از کف رفته کمک می کند. درست به همین دلیل است که مرثی حافظ را دردانگیزترین غزلهای رثایی می یابیم، و شایان توجه این که نه تنها در مورد مرثی مربوط به زن و فرزند شاعر، بلکه در باب رجال مملکتی همچون همین صاحب عیار و شاه شیخ نیز دقیقاً همین احساس درد و دریغ را در خود احساس می کنیم. به گمان من صرف عاطفه غم و درد، تا هنگامی که با عوامل و عناصر شاعرانه، تغزلی و تخیلی آمیخته نشود، نمی تواند یکچنین تأثرات ژرفی را در درون خواننده شعر پدید آورد. بیان صریح و مستقیم (که در بسیاری از غزلهای رثایی دیگران کمابیش دیده می شود) اساساً از طبع و دأب حافظ به دور است.

و اما این شعر از حیث الگوی کلی تا حدودی شبیه آن چیزی است که در بحث از الگوهای ساختاری غزل حافظ زیر عنوان «الگوی ۳» از آن یاد کردم. (نک. ج ۱، ۴۸۱-۴۸۳). این الگو به یک قصیده کوتاه شده همانند است. بیتهای آغازین به منزله تغزل و

تشبیب قصاید است و آنگاه به اصل مقصود پرداخته می‌شود، اگرچه در این شعر حد و مرز میان مقدمه و پیکره اصلی بدان اندازه که در غزل ۳ و برخی مشابهات آن می‌بینیم آشکار و روشن نیست، لیکن به هر حال حالت تغزلی در سه بیت اول قابل تشخیص است. به یاد داشته باشیم که این شعر بیشتر بیان بازتاب فقدان مرثیّه یا بازخورد عاطفی آن در روح شاعر است تا ذکر صریح و مستقیم مرگ یا قتل او، کما این که در آخر نیز «از فراق رخ» قوام‌الدین سخن می‌رود، نه چیزی دیگر. بنابراین، سنخیت و اشتراک در مورد همین واکنش عاطفی را در همه ابیات می‌توان دید.

باری، دو بیت نخست خطاب به معشوق است، و همین است که حالت تغزل مقدماتی را به ذهن می‌آورد، هرچند خالی از دلالتی ضمنی و مضمرب به واقعه‌ای حزن‌انگیز و فقدانی تأسفبار نیست، آنچنان که شاعر بر آن است که نه صبر و نه داد را در آن هیچ کس بجز آفریننده و پرورنده نمی‌تواند به او عطا کند، ضمن این که با بیان قضیه‌هایی دوسویه (یعنی رنگ گل دادن به رخ یار و صبر دادن به عاشق، و به همین سان ستم آموختن به زلف و داد دادن به عاشق ستم‌دیده) یادآور می‌شود که بنیاد آفرینش بر «منهج عدل» است، و با این کار هم خود را تسلی می‌دهد و هم به تلویح از ظلمی حرف می‌زند که به هر حال و دیر یا زود جزا خواهد یافت، اگرچه به شاعرانه‌ترین بیان ممکن یعنی «تطاول» یا تعدی زلف. این استعاره سخن گفتن را آیا باید معلول این دانست که او بیداد را از سوی شخص شاه شجاع (که امر به قتل صاحب‌عیار کرده) می‌دانسته و چون یارای اظهار آن را نداشته روی به استعاره ظلم زلف آورده است؟ شاید. به هر حال این که شاهان قدر قدرت قدیم کمترین عرض و جودی را از زیردستان بر نمی‌تافته‌اند انکارپذیر نیست. اما در هر سخن نمادین یا استعاره‌ای نباید پای اختناق را به عنوان تنها عامل یا عامل کامل و کافی به میان کشید، چرا که اساساً شعر ناب همین است و اقتضای همین گونه سخن گفتن را دارد. شاعر غزل‌سرا اگر چنین نکند از موازین و مقتضیات این نوع شعر تخطی کرده است. به همین سان غزل رثایی هم با مرثیّه در قالب قصیده یا قطعه فرق دارد: اقتضای قصیده و قطعه‌ای که مستقیماً در ذکر سوگ باشد این است که، به فرض هم که دارای میزان بالایی از عناصر تغزلی یا وصفی باشد، معمولاً در آن به اصل واقعه تصریح می‌شود و شاعر به هر نحو ممکن از مرگ یا قتل سخن می‌گوید تا مرثیه حاوی اصل مقصود باشد. اما در غزل چنانچه سراینده به هر دلیلی نخواهد به اصل واقعه و چگونگی تکوین آن بپردازد نمی‌توان بر او خرده گرفت، بلکه مهمترین انتظار از او همین بیان

بازتاب عاطفی رویداد با زبان و تعبیر درخور غزل است، کاری که حافظ بی‌استثنا در این دست غزل‌هایش کرده است. به هر حال، کنایه‌ها و تعریض‌های شاعر همچنان در ابیات بعد نیز در زیر پوسته‌ای از مضامین ظاهراً شاعرانه تداوم می‌یابد. قصه فرهاد و شیرین را می‌توان تلمیحی به قصد تزیین شعر دانست و گذشت، اما نه، به نظر می‌رسد (ببینید، من فقط احتمال می‌دهم، مثل همیشه) که می‌خواهد بگوید من سرنوشت این فدایی فرهادگونه را از همان موقع حدس می‌زدم که او دل به وفای کسی سپرد که او را اساساً به قول خواجه «وضع مهر و وفا نیست». شیرین هم به عبارتی و تعبیری از فرهاد تنها چونان وسیلتی و آلتی، چه برای رفع حوایجش و چه در برابر خسرو، سود جست. احساس او هم نسبت به فرهاد همه‌چیز بود بجز دل سپردن. آیا نظر شاه شجاع نسبت به وزیرش جز این بوده است؟ گنج زر و کنج قناعت هم می‌تواند کنایاتی باشد ابلغ از تصریح، به‌ویژه که بیت بعد نیز از فریفتگی به جاه و جلال و جمال دنیا سخن می‌گوید. امثال صاحب‌عیار هم، حتی اگر سراسر خوبی باشند، این بس که دل به چنین جهانی سپرده‌اند. (می‌توان در این باب سری زد به حکایت ۱۶ از باب نخست گلستان: «یکی از رفیقان شکایت روزگار نامساعد نزدیک من آورد...» ۶۹-۷۲، که مایه عبرتی تمام دارد.) اما بیت ۶ با این هیأت «سرو و لب جوی و مژده فروردین» چه شأن و نقشی در شعر دارد؟ مسلماً طلب خوشدلی نیست، تسلائی هم در نسیم فروردین نیست. باز استعاره است از سروقدی از کف رفته، و جوی، همان جوی سرشک است (چنان‌که در چندین بیت او آمده است). فروردین هم نشانی دارد از زمان سرایش سوگنامه، که ظاهراً باید در بین واسط تا اواخر اسفند باشد که بوی بهار می‌آید. اگر حتی گمان کنیم که شاعر تسلائی از این «مژده» می‌جوید بد نیست از خودمان پرسیم: این چگونه تسلائی است که بلافاصله به «خون شدن دل» شاعر و فریادخواهی او از فراق می‌پیوندد؟

سرانجام، دیدیم که شاعر چیزی از اصل رویداد نگفت، لیکن چیز مهمی نیز نماند که نگفته باشد. آری، این چیزی نیست بجز معجزه شعر، به‌ویژه غزل.

- ۱ بنفشه دوش به گل گفت و خوش نشانی داد  
که: تابِ من به جهان طُرهٔ فلانی داد
- ۲ دلم خَزینهٔ اسرار بود و دست قضا  
درش بسبست و کسلیش به دلستانی داد
- ۳ شکسته‌وار به درگاهت آمدم، که طبیب  
به مومیایی لطف توام نشانی داد
- ۴ گذشت بر من مسکین و با رقیبان گفت:  
دریغ، عاشق مسکین من چه جانی داد
- ۵ تنش درست و دلش شاد باد از دولت  
که دست دادش و یاری ناتوانی داد
- ۶ برو معالجت خود کن، ای نصیحتگو  
شراب و شاهد شیرین کرا زیانی داد؟

۱. تاب (دادن): ایهامی که در شعر شاعران، به‌ویژه غزل و شعر تغزلی، فراوان به کار رفته است: الف. پیچ و شکن و گره (دادن) خصوصاً در باب زلف؛ ب. غصّه و اضطراب و دِقّ (دادن) خشمگین یا به قول امروزیان عصبی یا تحریک کردن؛ نظامی، در رفتن لیلی به بوستان:

از زلف دهد بنفشه را تاب      وز چهره، گل شکفته را آب  
(لیلی و مجنون ۹۸)

ازرقی هروی:

زلف بنفشه تاب درآرد به بوستان      رخسار لاله رنگ برآرد به کوهسار  
(دیوان ۲۴)

«تاب» دارای کسره‌ای است که به گمان این نگارنده می‌تواند بدل از حرف اضافهٔ «به» باشد (= تاب به) چنان‌که به همین صورت بسیار به کار رفته است، از جمله در شعر حافظ: تابِ بنفشه می‌دهد طُرهٔ مشکسای تو... (۴۰۳/۱)  
فلانی: همه جا در اشعار حافظ به «ی» مجهول یا نکره است. از نظر دستوری،

ضمیر نامعلوم است. از جهت لغوی، برگرفته از «فُلان» عربی است. فُلان و فُلانة (به ترتیب مذکر و مؤنث): کنایه از اسامی انسان است و الفُلان و الفُلانة کنایه از اسم غیر انسان. عرب در مورد غیر انسان می گوید: رَكِبْتُ الفُلان [سوار شدم بر فلان اسب نر] و حَلَبْتُ الفُلانة [دوشیدم فلان حیوان ماده را] (لسان العرب) واژه «فلانة» معمولاً خاص زبان عربی است، اما «فلانه» در پارسی به ندرت و همراه با «فلان» به کار رفته است، مثلاً در سخن ناصر خسرو:

نه گویند کاین خانه مر بو فلان را      به میراث ماند از فلان و فلانه

(دیوان ۴۱)

و اما «فلانی» در پارسی به روزگار قدیم معمولاً با یاء مجهول و نکره قافیه می شده و پیداست به همین صورت هم تلفظ می شده، اما در مواردی استثنایی با یاء معلوم (مثل مصدری، نسبت، مخاطب و غیره) قافیه شده است، مثلاً در شعری از ناصر خسرو و بر مبنای یاء معلوم، به مطلع:

چون گشت جهان را دگر احوال عیانیش؟      زیرا که بگسترده خزان راز نهانیش  
آمده است:

ناید حسد و رشک کمین چاکر او را      نز ملک فلانی و نه از مال فلانیش

(همان ۲۹۴)

دلیل این که قدما «فلانی» را به طور معمول با یاء معروف قافیه نمی کردند (و اساساً «ی» نکره را با «ی»های غیر نکره قافیه نمی آوردند) تفاوت فاحش لحن و طرز ادا یا آهنگ میان این دو «ی» بوده است، چنان که اگر این دو در یک شعر قافیه می شد خواننده ناگزیر بود یک جا به صورت مجهول و جای دیگر به شکل معروف تلفظ کند، که ناهماهنگ می بود. البته یاء وحدت هم در حکم یاء نکره و مشمول تلفظ مجهول است، و لذا قافیه کردن نکره و وحدت مشکلی نداشت. البته در شعر نو پارسی قاعده اکید قافیه نشدن یاء معروف و مجهول با همدیگر تقریباً منسوخ شده، کما این که نیمایوشیج، پیشوای آن در اشعارش بارها این دو نوع را با هم قافیه کرده است. به هر حال، اگر هم کسانی امروز نیز این قاعده را رعایت کنند احتمالاً تحت تأثیر شعر قدیم و قواعد کلاسیک قافیه خواهد بود. گفتنی است که قافیه کردن انواع یاء معروف با یکدیگر در قدیم مشکلی نداشته؛ مثلاً آوردن «ی» مصدری با نسبت یا مخاطب و غیره به دلیل تجانس آهنگ کاملاً مجاز و رایج بوده است. نمونه های قافیه شدن «فلانی» با یاء نکره یا شواهد بر ضرورت نکره خواندن آن چندان زیاد است (در

برابر آن موارد استثنایی و مشکوکِ قافیه شدن آن با یاءِ معروف (که نقل آنها به درازا خواهد کشید، و برای این نگارنده جای تردیدی باقی نگذاشته که در سراسر شعر قدیم پارسی (از جمله عصر حافظ) اساساً و معمولاً نکره تلفظ می‌شده است، و بر موارد نادر خلاف آن (حتی به فرض صحت و وضوح) نیز نمی‌توان حکمی بجز خروج و عدول از اصل کرد. به چند نمونه از شواهد فراوان بنگریم؛ مسعود سعد، در قصیده‌ای بر بنای قافیه نکره:

ای شاد به تو جان من و جان جهانی      هر روز فزون بادا بر جان تو جانی...  
می‌رسد به:

این نام نخواهی که بزرگان همه گویند      بنده‌ست فلانی را امروز فلانی  
(دیوان ۲، ۷۲۶)

هم او در قصیده‌ای مشابه، به مطلع:  
در کف دو زبانیست مرا بسته دهانی  
می‌گوید:

ور من بمرم، فضل فروگرد و گوید:      وَ اَلله که ازین پس بنییم چو فلانی  
(همان ۷۲۹)

مولانا:

چیزی مگو، که گنج جهانی خریده‌ام      جان داده‌ام، و لیک جهانی خریده‌ام...  
با خلق بسته بسته بگویم من این حدیث      باکس نگویم این ز فلانی خریده‌ام  
(کلیات ۴، ۴۷)

سیف فرغانی:

نگار من، که به لب جان دهد جهانی را      به بوسه‌ای بخرد از تو نیم جانی را...  
بَریدِ دولت از آن حضرت‌م پیام آورد      خلاصه این‌که: بگویند مر فلانی را  
(دیوان ۲، ۱۳)

هم او:

برون زین جهان یک جهانی خوش است      که این خار و آن گلستانی خوش است...  
به عمری که مرگ است اندر قفاش      نگویم که: وقت فلانی خوش است  
(۱، ۵۴)

امیر خسرو:

بی تو اُمید ندارم که زمانی بزمیم      سهل آن است که تا چند به جانی بزمیم...



خسروم، لیک چو فرهاد شدم کشته عشق      گر بگویی که چگونه ست فلانی بزم  
(دیوان ۴۱۱)

ابن یمین

گر به وصل خودم آن ماه زمانی بدهد      دل من روح به شکرانه روانی بدهد...  
کرد اشارت به سوی ابن یمین غمزه او      گفت: خوش باش، که این وجه فلانی بدهد  
(دیوان ۲۳۵)

در تمامی شواهد روزگار حافظ هم بی استثنا چنین است، همچنان که خود او نیز در ۴ موردی که «فلانی» را به کار برده در غزلهایی بر بنای قافیه نکره یا مجهول بوده است. (نک. ۱۲۱/۲، ۲۴۳/۱ و ۲۴۳/۷).

جالب توجه این که «دیگری» یا «دگری»، که آن را هم مثل «فلانی» امروز به یاءِ معروف (نسبت) تلفظ می‌کنیم، سرنوشتی درست مثل آن داشته، بدین سان که در قدیم فقط در قوافی مختوم به یاءِ مجهول به کار می‌رفته است. و اما اساساً چرا این هردو از نکره قدیم تبدیل به نسبت امروز شده‌اند؟ آیا تصادفی بوده؟ مسلماً خیر، چون اساساً در دیدگاههای امروزمین زبانی، معمولاً کمتر جایی برای دگرگونیهای تصادفی یا دلخواهی هست. این نگارنده (که در کل امور زبانی چنین تفکری دارد) معتقد است که در این دو کلمه، تلفظ «ی» نکره نسبت به «ی»های معروف اندکی دشوارتر است و به هنگام ادای آن حلق قدری بار بیشتر می‌کشد. بنابراین، مطابق قانون معتبر و رایج «کم‌کوشی» به مرور تلفظ آسانتر را اختیار کرده‌اند. (در مورد «دگری»، نک. ح ۷۴/۶؛ حافظ صورت «دیگری» را به گونه‌ای که در موضع قافیه باشد ندارد). سرانجام، این مطلب را هم در فرق «فلان» و «فلانی» از نظر معنای مستفاد از این دو در گذشته و حال بیفزایم: این هردو در قدیم دلالت بر فرد نامعلوم یا به هر دلیلی نامعلوم انگاشته داشت، اما در روزگار ما «فلان» همچنان به معنای فرد نامعلوم است، در حالی که «فلانی» (به یاءِ نسبت) غالباً دلالت بر کسی دارد که از نظر متکلم و مخاطب حالت شناخته و معرفه دارد، لیکن نامی از او به هر دلیلی برده نمی‌شود. (در معین و دهخدا نیز این نکته در ذیل واژه‌های مربوط ذکر شده است، هرچند به صورتی مختصرتر از عرض این نگارنده).

و اما در باب معنای «فلانی» در این بیت و جاهای دیگر در شعر حافظ، اگرچه ظاهر آن به فحوای یاءِ نکره نامعلوم است ولی به نظر می‌رسد اصل غرض از آن درست به عکس است، یعنی شاعر از آن کسی را اراده می‌کند که برای خود او شناخته

و حتی یگانه است، و این «فلان» و یاءِ ملحق به آن در حقیقت یک عهد ذهنی است میان گوینده و شنونده برای اراده‌ی شخصی (یا معشوقی) مشخص که هیچ شخصی یا معشوقی نیز نظیر و تالی او نیست. عدم توجه به این نکته به منزله‌ی فائت شدن لطف کلام و حتی مفهوم راستین سخن در تمامی موارد کاربرد آن خواهد بود.

۲. خَزینَه: = جای نگهداشت یا انباشت چیزی چون خزانه‌ی مملکتی یا انبار و جز آن، جایی که حاوی بسیاری از هر چیز باشد. ممال واژه‌ی عربی «خزانه» است. (معین) در هر حال، لغتی به این صورت و به همین معنی در تازی وجود ندارد. (البته اگر فرضاً به صورت صفت مشبّهه مؤنث از مصدر «خَزَنَ» یعنی انباشتن و انبار کردن چیزی برای حفظ آن بیاید، امری متفاوت خواهد بود.)

دلستانی: این نیز گرچه ظاهر نکره و ناشناخته دارد، اما آنچه در خصوص «فلانی» (ب ۱) ذکر شد در این مورد هم صدق می‌کند، یعنی این دلستان کاملاً برای شاعر مشخص و متمایز از دلستانان دیگر است.

۳. شکسته‌وار: = با حالت شکستگی دل بلکه کُل وجود شاعر؛ بارها به شکستگی و دلشکستگی خود اشاره کرده، و از جمله در این بیت آن را در برابر هرگونه غرور و خودفروشی و خودفربیی نهاده است:

در راه ما شکسته‌دلی می‌خرند و بس      بازار خودفروشی از آن سوی دیگر است

(نیز نک. ح ۴۰/۶.)

طیب: مراد از بیت این که شفادهنده در نهایت «او» (ظ. حق) است، و طیب، هر که و هر چه باشد، از وسایل و وسایط است. طیب کیست؟ این پرسش را ما معمولاً از روی عادت درباره‌ی عناصری از این دست در شعر می‌کنیم و بی‌میل نیستیم که برایش جوابی بسیط یا به اصطلاح جمع و جور یا ثقلی بیابیم و به این وسیله خود را از زیر بار اندیشیدنی گسترده‌تر درباره‌ی نماد برهانیم. در شعر نمادگرا، اساساً دنبال کردن چنین پرسشهایی با کوشش در تأویل نماد به شیوه «لغت - معنی» کاری نادرست و ناسازگار با سرشت این گونه شعر است. طیب می‌تواند هرگونه عامل هدایت و اشارت به سوی آن کسی باشد که اصل مومیایی و درمان در کف اوست، می‌تواند پروردگار یا پیامبر اسلام باشد، هریک از اولیا و حتی لفظی مفرد به معنای جمع یعنی تمامی انبیا و اولیا و کُل هدایتگران باشد، می‌تواند «طیب عشق» باشد در اشعار حافظ از جمله:

طیب عشق مسیحادم است و مشفق، لیک      چو درد در تو نبیند، کرا دوا بکند؟

و یا چیزی در درون خود شاعر باشد که راه «او» را نشان دهد، چنان که یک جا هم خود

را طبیب عشق می‌نامد: طبیب عشق منم، باده خور، که این معجون... (۱۲۵/۶) آری، طبیب ممکن است یکایک اینها یا برخی از آنها و یا همه آنها یکجا باشد، و حتی هیچ نباشد بجز بهانه‌ای برای ابراز اخلاص به محبوب. آری، خاصیت نماد همین است که ذهن را درگیر طیفی وسیع از معانی موجود یا محتمل کند. اصرار بر روی این یا آن معنی، نقض غرض از نماد است.

مومیایی: بیرونی می‌گوید: شبیه به عنبر است و برای شکستگی استخوان مفید (چنان‌که لفظ «شکسته» در بیت نشان می‌دهد). به گفته او در کتابی به نام کتاب‌الآیین (درباره رسوم ایران کهن، که اصل آن در زمان ابوریحان وجود نداشته و او از اخبار پیرامون آن نقل کرده است؛ الجواهر فی الجواهر، مقدمه ۱۸) مومیایی در شمار ادویه‌ای ذکر شده که در خزاین پادشاهان ایران، برای بهره‌گیری نیازمندی که توان تهیه آن را نداشته‌اند، نگهداری می‌شده. برای مومیایی، دو نوع گرم و سرد ذکر کرده، که به نظر بیرونی ذکر سرد برای آن عجیب است، چه مومیایی از اصناف قیر است و سردی در قیر غریب است. آن را به شمع از حیث نرمی و ذوب‌شوندگی مانده کرده‌اند. (همان ۳۳۱-۳۳۲) گفتنی است که جزء «موم» در شمع همان است که واژه «مومیایی» از آن می‌آید. «سری گوید: معنی او "موم آبی" بود به لغت پارسی و تازی چون ازو عبارت کنند "شمع مائی" گویند. و هیچ‌کس نداند که مبداء او چگونه است. و او را در فارس معدنی است و بر در آن موضع که معدن اوست پیوسته قفل نهاده بودند، و هر سال یک بار در او را به فرمان ملک فارس بگشایند به حضور اعیان و مشایخ». آنگاه چگونگی استخراج مومیایی را از چشمه شرح می‌دهد. (صیدنه، ترجمه کاسانی ۲، ۶۷۵) آنچه رفت، از اهمیت این ماده حکایت دارد. در باب خواص آن: «گرم است در آخر درجه و لطیف و محلل است و آمدن خون را از معده مفید است و در شکستگی و کوفتگی و بیرون جستن پیوندها از موضع اصلی و دریدگی و از هم جدا شدن او مفید است». (همان ۶۷۶-۶۷۷) حمدالله مستوفی می‌گوید: معادن آن بسیار است، و در ایران معدن دیه آبی از توابع شبانکاره و دیه صاهک از توابع ارّجان فارس را ذکر می‌کند. (نزهةالقلوب، المقالة الثالثة ۲۰۷) مومیایی به لغت یونانی حافظ‌الاجساد است و به فارسی مومیایی نامند [...] عرق‌الجبال نیز گویند [...] و بهترین او سیاه برّاق است که بوی بدی نداشته باشد. (تحفه حکیم مؤمن ۲۵۰؛ به نقل از منوچهر امیری، فرهنگ‌الابنیه ۳۸۲؛ برای اطلاع بیشتر، نک. همین فرهنگ، ذیل «مومیای»). در متون شعر و نثر، مومیایی معمولاً همراه با واژه‌های خسته (= زخمی) شکسته و مشتقات دیگر آنها

می آید، مثلاً: «مومیاءِ این شکستگی و مرهم این خستگی، بقای دولت ماست.»  
(خاقانی، منشآت ۲۱۱)

حافظ هر جا که سخن از شکستگی خود یا دل خویش گفته خطاب به محبوب آسمانی و یا در جهت محبت او بوده است. در میان همه ابیات او که متضمن مضمون دلشکستگی و شکستگی خاطرند، این یک از همه لطیفتر است، از آن روی که اخلاص و خاکساری در آن موج می زند و امیدی که از همه چیز و همه جا گسسته و به «او» بسته شده است. این انابه فرزند آدم به یاد می آورد پدر را که در نزول از قرب حق، آنگاه که خود را در وحشت آباد جهان یافت، خواست باز جای رود، راه بسته دید، آهی از جگر برکشید، «گفتند: ما ترا از بهر این آه فرستاده ایم.» (مرصاد ۹۰) بیت حافظ چکیده اش همان «آه» است.

۴. رقیبان: محافظان و مراقبان عرض عورات در قدیم (نک. «رقیب» در: ح ۶/۲).  
عاشق: قزوینی: حافظ؛ اقدم نسخ «عاشق» ولی نسخ بعدی «حافظ» دارند، شاید خواسته اند غزل بی تخلص نماند.

۵. شاد باد از دولت: قزوینی: باد و خاطر خوش. نیساری در دفتر دگرسانیها مثل خانلری است. ضبط خانلری، گذشته از این که تأیید اقدم نسخ را با خود دارد، دارای جنبه اطلاع بخشی بیشتری است از «خاطر خوش»، که تقریباً همان «دل شاد» است.

۶. نصیحتگو: تلقی از آن یا معادلهايش چون ناصح و اندرزگو در غزل پارسی منفی است و مثل دیگر اعضای طیف مستوران، از قبیل زاهد، واعظ، شیخ، عابد، ملامتگو یا ملامتگر و... درباره او نیز اغلب سخن به طعن، طنز و تسخر گفته می شود، زیرا او نیز چون آنهاي دیگر، مخاطب را به صلاح، عافیت، طاعت و تقوی فرا می خواند و از عشق و مشاهده جمال بر حذر می دارد.

- ۱ همای اوج سعادت به دام ما افتد  
اگر ترا گذری بر مُقام ما افتد
- ۲ حَباب وار براندازم از نَشاطُ کلاه  
اگر ز روی تو عکسی به جام ما افتد
- ۳ شبی که ماهِ مراد از افق طلوع کند  
بود که پرتو نوری به بام ما افتد
- ۴ ملوک را چو ره خاکبوس این در نیست  
کِی التفاتِ مجالِ سلام ما افتد؟
- ۵ چو جان فِدایِ لبِت شد، خِیال می بستم  
که قطره‌ای ز زُلالش به کام ما افتد
- ۶ خیال زلف تو گفتا که: جان وسیله مساز  
کزین شکار، فراوان به دام ما افتد
- ۷ به ناامیدی ازین در مرو، بزَن فالی  
بود که قُرعهٔ دولت به نام ما افتد
- ۸ ز خاک کوی تو هر دم که دم زند حافظ  
نسیم گلشن جان در مَشام ما افتد

۱. همای: مرغ استخوان خوار یا استخوان ربا، که هرگاه بر سر یا شانه و یا بام کسی فرود می‌آمد، نشانهٔ سعادت او انگاشته می‌شد. (نک. «همای» در: ح ۱۰۰/۲، و «همایون» در: ح ۵۵/۳).

اوج: عربی نیست و در فرهنگهایی چون جمهره، صحاح و لسان العرب نیامده است. بر وزن موج، معرّب اوگ است که مقابل حَضِیض باشد [...] بعضی گویند این لغت هندی است. (برهان) = فراز، بالا؛ دخیل از عربی اوج؛ لغت عربی ظاهراً از فارسی اوک به معنی اوج، و اوج معرّب آن است. قس اوستایی usča = بالا، بر؛ وخی: wūč بسیار بالا (حسن دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی) علامه دهخدا: این که بیرونی کلمهٔ اوج را کلمهٔ هندی و به معنی بلندی می‌گیرد و خوارزمی آن را معرّب اوگ یا اوره و فارسی

و خفاجی آن را معرّب اودو از هندی به معنی بلندی می‌داند غلط است بلکه اوج از یونانی آپ apo = دور + ژ gē = زمین، افیجیون مقابل حضيض افریجیون است. (دهخدا، یادداشت مؤلف) و اما ایهامی دارد به اصطلاح نجومی (به قرینه «سعادت»). اوج Apogée در مقابل حضيض Prigée (یونانی و فرانسوی) نقطه‌ای از مسیر قمر است در اطراف کره زمین که در آن نقطه ماه بیشترین فاصله را از زمین دارد. حضيض کمترین فاصله ماه است از زمین و کمترین فاصله هر ستاره است نسبت به ستاره اصلی خود. در نجوم قدیم مرکز اصلی، زمین بوده. بنابراین، اوج و حضيض، فواصل سیارات هفتگانه را نسبت به زمین بیان می‌کرده است. (مصطفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی) اوج آفتاب: «بلندترین جایی است که آفتاب بدو رسد از کره خویش [...] و ناچار بر محیط او دو نقطه باشد، یکی به زمین نزدیکتر همه محیط، و دیگر برابرش، دورترین همه محیط از زمین. پس این نقطه دور را به هندوی اوج خوانند، ای بلندی.» (التفهیم ۱۱۶)

مُقام: به ضم، اسم مکان از مصدر «اقامة» یا «اقامت» در پارسی = مکان اقامت، مسکن، منزل، خانه، جایگاه باش (درحالی که «مقام» به فتح از مصدر «قیام» است = مکان ایستادن). مُقام هم دارای ایهام است به معنای اصطلاحی آن در نجوم. ابوریحان، در ذیل «مقامات»: «مقامات عددهاست نهاده هر کوکبی را به هر جای از فلک اوجش، که چون خاصه معدله او با مقام راست شود، آن وقت کوکب مقیم باشد ایستاده، و او را اندر فلک البروج هیچ حرکت پیدا نیاید. اگر مقام او از شش برج کمتر بود، او را مقام اوّل خوانند. و ز پس آن ایستادن، کوکب راجع گردد. و اگر مقام از شش برج افزون بود، او را مقام ثانی خوانند. و از پس آن ایستادن، کوکب مستقیم شود. و هرگاه که یکی از دو مقام دانی و دیگر خواهی، او را از دوازده برج کم کن، آنچه بماند دیگر مقام بود.» (همان ۱۳۹) و اما این واژه در متن کتاب اعرابگذاری نشده و من آن را با توجه به تعریف آن و عبارت «مقیم باشد ایستاده» به ضمّ اول خوانده‌ام، اگرچه مطمئن از درستی خوانش خود نیستم. اما به فرض هم که «مقام» به فتح درست باشد باز در نفس ایهام تفاوتی نخواهد کرد، منتها در آن صورت می‌توان گفت که: «مقام» در شعر تبادر به «مقام» دارد، و تبادر هم خود از فروع ایهام است.

۲. حَبَاب وار: واژه «حَبَاب» در اصل تازی به فتح است، اگرچه در تداول پارسی امروز به ضم گفته می‌شود. (نک. ح ۲۱۶/۵).

کلاه برانداختن: کلاه انداختن، کلاه به هوا یا آسمان انداختن [در محاوره: کلاه

پرت کردن به هوا-م] کنایه از کمال ذوق و شادمانی و خوشحالی؛ از رشیدی و بهار عجم (غیاث) گفتنی است در زبان محاورهٔ زمان ما هم همین معنی از آن برمی آید، لیکن غالباً در موضعی به کار می رود که معنای خرسند شدن و بسنده کردن به چیزی یا حدی از آن برمی آید، مثلاً: اگر فلان قدر گیرم بیاید کلاهم را می اندازم هوا. عراقی: کلاه بر آسمان انداختن (به اصل معنی و همسان حافظ):

چو آفتاب رخت سایه بر جهان انداخت      جهان کلاه ز شادی بر آسمان انداخت

( کلیات ۱۴۵ )

و اما در بیت حافظ، کلاه برانداختن بر اثر شادی در مورد حباب دارای صنعت حسن تعلیل است، زیرا ترکیدن حباب به علت فشار هوای درون به انداختن کلاه به هوا تعبیر و تصویر شده است.

افتادن عکس روی یار به (یار، یا در) جام: بنمایه ای است که بارها در اشعار عرفانی، و از جمله عارفانه های حافظ، تکرار می شود، و مراد از آن، تجلی یار زیباروی بر دل شاعر یا افتادن پرتو یا شعاع جمال او در دل و جان مشاهده گر است، مثل: ما در پیاله عکس رخ یار دیده ایم... (۱۱/۲) و: عکس روی تو چو بر آینه جام افتاد... (۱۰۷/۱) پیدا است که تصویر جام، پیاله، ساغر و امثال اینها به اعتبار مست کنندگی و از خود بیخودسازی چنین جمالی است.

۳. اُفق: horizon (فرانسه و انگلیسی) افق هر مکان، صفحه ای است عمود بر خط قائم مکان، که از چشم شخص ناظر بگذرد. افق بر دو گونه است: افق حسی و افق حقیقی. افق حسی دایره ای است موازی افق حقیقی. افق حسی، دایرهٔ صغیره است و افق حقیقی، دایرهٔ عظیمه. سمت و ارتفاع هر ستاره را مختصات افق آن ستاره گویند [...]. افق را کمر آسمان هم گفته اند، و مراد افق حسی است:

صبح نهد طُرف زر بر کمر آسمان      آب کند دانه هضم در جگر آسیاب

(دیوان خاقانی ۴۸)

افق حسی را کنارهٔ آسمان و افق حقیقی را کنارهٔ جهان نیز گفته اند. کنز اللغه (مصطفیٰ، فرهنگ اصطلاحات نجومی) در قرآن، در مورد پیمبر (ص): وَ هُوَ بِالْأَفْقِ الْأَعْلَى (نجم ۷) بود که: در این مورد، فعلی است برای بیان ترجی یا امیدواری به تحقق چیزی در آینده.

۴. ملوک: به نظر نمی رسد تنها پادشاهان را اراده کرده باشد، بلکه جملگی بزرگان را از انبیا و اولیا و سلاطین و... در بر می گیرد. می گوید: وقتی این بزرگان حتی

سزامندی بوسیدن خاک آستان «او» را ندارند، من و امثال من چه وزنی در برابر وی می‌آوریم؟

افتادن: مجازاً به معنی اتفاق؛ آندراج. روی دادن، پدید آمدن، پیش آمدن، واقع شدن (دهخدا) کی التفات...: پیداست استفهام انکاری است = او اعتنایی در این حد هم به ما نمی‌کند که مجال و امکان عرض ارادتی به او بیابیم.

۵. خیال بستن: (مصدر مرکب) تصوّر کردن، پنداشتن، حصول تصور و پندار (دهخدا) خیال کردن، متصوّر شدن چیزی برای شخص، نقش بستن چیزی بر خیال کسی؛ «ملوک را خیالها بندد.» (تاریخ بیهقی ۶۲۰) «او را ظن افتد و خیال بندد.» (همان ۶۲۷) سعدی:

هر آن که تخم بدی کشت و چشم نیکی داشت      دماغ بیهده پخت و خیال باطل بست  
(گلستان ۶۶)

ای گرفتار پای بند عیال      دگر آسودگی مبد خیال  
(همان ۱۰۰)

خود خواه: خیال آب خضر بست و جام کیخسرو... (۱۶۳/۹)  
توجه به نقش و شأن لب محبوب برای درک مفهوم این بیت و بیت بعد (که دنباله آن است) اهمیت دارد. لب، چنان که در جای خود ذکر شده (ح ۳۴/۸) نماد روحبخشی، جانبخشی و نیرودهی است، و خود به طور کلی دلالت بر وصال و وصول (بوسه) دارد. شاعر هم می‌گوید که جان بی اعتبار انسانی اش را داده تا به منبع حقیقی و لایزال روح و جان دست یابد، یا به تعبیر عارفانه: نفس جزئی و روح بشری را فدا کرده تا به نفس کلی و روح مطلق پیوندد؛ ضمن این که این آرزو را با «قطره‌ای» از آن بیان داشته است تا هم شدت تشنگی خود را به لب معشوق برساند، هم خرسندی به کمترین نصیب را از آن، و هم فروتنی خویش را از این که دعوی و توقع بیش از آن ندارد. واژه «زالال» هم می‌تواند بیانگر پاکی مطلق روح کلی یا «جان جهان» باشد. اینها در مجموع تعبیری است حسی از مفهومی مجرد، چنان که زبان شعر عارفانه را تشکیل می‌دهد، البته شعر عارفانه به معنای راستین و دلپذیر آن، و نه پاره‌ای نظمهای مکتبی و خانقاهی تصوف. همچنین «به کام ما افتد» هم حاوی ایهام است: یکی این که به دهان ما بیفتد یا چکانده شود، و دیگر به کام و موافق آرزوی ما شود. (افتادن = شدن، که این فعل استخدام به هر دو معنی شده است.)

۶. خیال زلف: در بیت قبل دیدیم که شاعر آرزویش را با «خیال بستن» بیان کرد. در



اینجا هم خیال زلف معشوق سخن می‌گوید، که مُشعر بر این است که جایگاه خود زلف او بسی برتر از آن است که طرف تکلم با گوینده باشد، پس خیال زلف به نیابت از طرف خود زلف حرف می‌زند. اما می‌توان پرسید: وقتی سخن از لب است چرا زلف به میان می‌آید؟ پاسخ شاید این باشد که: شاعر با معشوقی سر و کار دارد که وحدت مطلق است و هیچ چیز او از چیز دیگری جدا نیست، چنان که در حکمت و کلام گفته می‌شود که صفات حق عین ذات او و نیز عین یکدیگر است. پس زلف و لب تنها در عوالم انسانی از هم جدایند، و نه در مورد محبوبی که بدل از حضرت احدیت است. پاسخ دیگر (و شاید بهتر) این که: در لب اعتبار امید و نیروبخشی لحاظ می‌شود و در زلف بیم و قهر و جلال و نظایر اینها؛ در اینجا هم شاعر امید خود را معطوف به «لب رو حبخش یار» کرده، ولی زلف معشوق به شاعر هشدار می‌دهد که خیال باطل نپزد، زیرا آستان جلال و اقتدار او برتر از آن است که کسی طمع بر وصال وی ببندد. البته هر دو پاسخ قابل جمع با یکدیگرند.

جان وسیله مساز: فحوای عارفانه این سخن هم بسیار دقیق است. در مورد بیت قبلی ذکر شد که شاعر قصد آن دارد تا جان یا نفس جزئی خود را به جان جهان و نفس کلی ملحق کند. اینجا هم زلف به شاعر می‌گوید: این کار او در حقیقت در حکم خرما به عراق بردن یا پای ملخ نزد سلیمان بردن است. جان هر کس، تنها می‌تواند برای خود او و در امور و احوال اینجهانی عزیز و ارجمند باشد، و نه در قبال آن که خود جان جهان و روح مطلق است. بنابراین، وسیله قرار دادن جان انسانی، چیزی است چون سبوی آب به دجله بردن. این نیز که «ازین شکار فراوان...» دقیقاً بیانگر همین معنی است، یعنی ما آن قدر از این متاع داریم که آن تو در آن گم است. طنزی آشکار از لحن بیت برمی‌آید.

شکار: از آن روی گفته شده که زلف با حالت شبکه گونه‌اش شبیه به دام است، چنان که:

زلف او دام است و خالش دانه آن دام و من

بر امید دانه‌ای افتاده‌ام در دام دوست

۷. فال زدن: نک. «فال» در: ح ۵۷/۷، و «استخاره» در: ح ۷۳/۲.

قُرْعَه: قُرْعَة بِالضَّم، داغی است که بر وسط بینی شتر کنند، و گزین مال، و آنچه به فال زنند. مَقْرُوع: شتری که داغ بر روی او زده‌اند. قَرَعَ قُرْعَةً: قُرْعَة فال زد. (متنهای العرب) قَرَعَ: کوفتن و زدن؛ قَرَعْتُ الْإِنْسَانَ وَ الدَّابَّةَ بِالْعَصَا (= زدم انسان و

چهارپا را با عصا. (مِقْرَعَة: هر آنچه با آن بزنند. (جمهرة) ممکن است همین معنی که کوفتن داغ نشانه تعلق شتر به صاحب آن است سبب شده باشد تا قرعه مجازاً به معنای نصیب و حصه کسی که به نام او می افتد به کار رود. قرعه: الف. نصیب، بهره، سهم؛ ب. قطعه ای کاغذ، چوب یا استخوان و مانند آن، که به وسیله فال زدن با آن نصیب کسی را معین کنند، پشک. (معین) سعدی:

هزار قرعه به نامت زدیم و بازنگشتی

ندانم آیت رحمت به طالع که برآید

(غ ۲۸۱)



شعری است امیدوارانه و خوشبینانه، اگرچه شادی شاعر مشروط به تحقق مراد است و فعلهای اساسی آن غالباً التزامی و گزاره ها انشایی است. البته شاعر در بیت های ۴-۶ اشاره می کند که معشوق بزرگتر از آن است که بتوان او را به دست یا به دام آورد و عنقایی است که صیدش نمی توان کرد. تصاویر پیرامون موضوع هم رنگ شاد دارند، مثل افتادن همای سعادت به دام شاعر، کلاه انداختن به هوا، طلوع ماه مقصود از گوشه افق و غیره. دیدیم که خیال زلف یار، شاعر را از آرزو پختن بر حذر داشت، اما شاعر پس از آن هم با امیدواری سخن از فال مراد گفت. دشواری وصول به چنین دلداری به جای خود، ولی سرشت هر شعر عارفانه امیدی است که بر هر بیمی می چربد.

- ۱ درخت دوستی بنشان، که کام دل به بار آرد  
نهال دشمنی برکن، که رنج بی شمار آرد
- ۲ چو مهمان خراباتی، به عزّت باش با رندان  
که دردسر کشی، جاننا، گرت مستی خُمار آرد
- ۳ شب صحبت غنیمت دان، که بعد از روزگار ما  
بسی گردش کند گردون، بسی لیل و نهار آرد
- ۴ عَماری دار لیلی را، که مَهْد ماه در حکم است  
خدایا، در دل اندازش که بر مجنون گذار آرد
- ۵ بهار عمر خواه، ای دل، وگرنی، این چمن هر سال  
چو نسرين صد گل آرد بار و چون بلبل هزار آرد
- ۶ خدا را، چون دل ریشم قراری بست با زلفت  
بفرمالعل نوشین را که حالش با قرار آرد
- ۷ درین باغ، ار خدا خواهد، دگر پیرانه سر، حافظ  
نشیند بر لب جوئی و سروی در کنار آرد

۱. محمد امین ریاحی احتمال می دهد بیت مقتبس از این ابیات ویس و رامین باشد:

پسید آور بهار مردمی را      به بار آور درخت خرّمی را  
چه باشد که شدی در مهر بدرای؟      نهال دوستی بُبریدی از جای؟  
چو ببریدی، دگر باره فروکار      که این بارت نکوتر آورد بار  
( گلگشت ۲۰۱ )

البته شباهت به قدر کافی هست تا احتمال تأثر از آن بتوان داد، اما نباید فراموش کرد که تشبیه و استعاره به درخت و نهال و بار در مورد دوستی و عشق، از چیزهایی است که نوعاً بسیار به ذهن شاعران متبادر می شود، چنان که مثلاً سعدی می گوید:

شراب عشق اندرده، که جام هجر نوشیدم

درخت دوستی بنشان، که بیخ صبر برکندم  
( غ ۳۷۶ )

و از کجا معلوم که، به ویژه با توجه به یکسانی وزن، حافظ از همین بیت سعدی تأثیر نگرفته باشد؟

در بیت متن تقریباً می‌توان درخت دوستی و نهال دشمنی را به ترتیب با «شجره طَیِّبه» و «شجره خبیثه» معادل دانست.

می‌بینیم که موضوع بیت نصیحت و اندرز است، لیکن عناصر شاعرانه در آن چنان نیرومند است که نمی‌گذارد خواننده بیت باری از حیث احکام یا تحکّمات اخلاقی و بایدها و نبایدهای آن، و یا تلخایی که بیش یا کم در نصیحت وجود دارد، بر دوش خود حس کند. این یکی از هنرهای مسلم اوست که بیشتر اندرزهای او از حیث جنبه‌های شاعرانه فرقی با اشعار غیر اندرزی او ندارد. شاید هم بتوان کلیت امر را ناشی از نوعی بازنگری او در زبان و لحن نصایح در شعر پیش از خود دانست. در این باره پیشتر سخن رفته است. (ج ۱، ۶۴۵-۶۴۸)

۲. به عزت باش: حرمت و عزّت (رندان) را نگاه دار. با توجه به جایگاه والایی که رند و مشابّهات آن در شعر عارفانه و قلندرانه پارسی یافته (نک. ج ۱، زیر عنوان «زدیم بر صف رندان») شاعران همواره اعزاز و تکریم رندان را از مخاطب شعر خواسته‌اند. حافظ نیز همیشه بیشترین بزرگداشتها را درباره این پادشاهان بی‌افسر و اورنگ جهان دارد، مثل:

شاه اگر جرعه رندان نه به حرمت نوشد      التفاتش به می صاف مروّق نکنیم  
خُمار: پیداست مراد حالت کسالت پس از خوردن باده و فروکش کردن نشئه آن است. (نک. ح ۲۶/۶). اما دلیل این که شاعر خمار مستی را گوشزد می‌کند چیست؟ به گمان این نگارند، «مستی» در اینجا همراه با معنای سرکشی، بطر، غرور و تفاخر ناشی از آن است، و همچنان که مستی معمولی به کسالت خمار می‌افتد، مستی غرور نیز تبعات خاص خود و چه بسا سر به سنگ خوردن را دارد، به ویژه که سخن از رندانی است که چون چشمداشتی از جهان و جهانیان ندارند و ملاحظات از نوع معمول بر روابط آنان با دیگران خصوصاً ارباب زر و زور حاکم نیست، می‌توانند بینی هر آن کس را که به نظر تحقیر و استخفاف در ایشان نگردد بر خاک بسایند. پس خواجه این پیامد حرمت نهادن به رندان را با تعبیر دردسر مستی و سرکشی به خواننده شعر گوشزد می‌کند تا از آن بر حذر باشد. نکته دیگر، که در درک مفهوم بیت اهمیت دارد، این است که حافظ چند بار در صحبت از غرور، خودبینی و خودپسندی از شراب و مستی آن سود جسته است، مثلاً در این بیت، مستی غرور را در مقابل مستی راستین عشق گذارده است:

بیار باده که رنگین کنیم جامه زرق      که مست جام غروریم و نام هشیاریست  
و یا غرور ناشی از مستی را در باب معشوق ذکر می کند، که باز با «شراب» همراه است:  
غلام نرگس جمّاش آن سهی قدّم      که از شراب غرورش به کس نگاهی نیست  
۳. صحبت: در عربی صحبة = همنشینی، آمیزش، همدمی، مصاحبت، معاشرت و  
مخالطت؛ در پارسی قدیم، و از جمله در شعر حافظ، نیز همین معنی را داشته، لیکن  
بعدها معنای حرف زدن و تکلم را هم به صورت مجازی (ذکر لازم و اراده ملزوم)  
یافته است، یعنی این که «صحبت» به معنای همنشینی را بگویند و چون همنشینی و  
معاشرت معمولاً همراه با حرف زدن با همدیگر است، همین معنی را از آن اراده کنند.  
در دهخدا و معین هم معنای حرف زدن و گفتگو تنها در تداول زبان پارسی ذکر شده  
است، چه در عربی چنین معنایی ندارد و «صحبة» از چیزی چون «تکلم» جداست.  
و اما مضمون بیت تا حدودی به بنمایه های مشهور خیامی شباهت دارد، از جمله  
این شعرهای متعلق یا منسوب به او:

مّی نوش، که بعد از من و تو ماه بسی      از سلخ به غرّه آید، از غرّه به سلخ  
(رباعیات خیام ۱۱۸)

و یا:

مهتاب به نور دامن شب بشکافت      مّی نوش، دمی بهتر از این نتوان یافت  
خوش باش و میندیش، که مهتاب بسی      اندر سر خاکِ یک به یک خواهد تافت  
(همان ۱۱۵)

۴. احتمالاً برگرفته از فردوسی، در توصیف سفر سام و زال پس از عروسی زال و  
رودابه:

عماری و بالای و هودج بساخت      یکی مهد تا ماه را درنشاخت  
(شاهنامه ۱، ۲۳۴)

که الفاظی چون عماری، مهد و ماه مشترک است؛ نظامی:

گر نه سیفور شب سیاه شدی      کی سزاوار مهد ماه شدی؟  
(هفت پیکر ۱۸۱)

فرزند عزیز را به صد جهد      بنشانند چو ماه در یکی مهد  
(لیلی و مجنون ۷۹)

عمّاری: عربی: العَماریّة = هودجی که در آن می نشینند. (اقرّب الموارد) عمّاری: به  
فتح اول و تشدید میم، که به تخفیف نیز آمده، منسوب است به عمّار، واضع آن.

(غیاث) بیشتر عماریه استعمال می شده. (فرهنگ نظام) از عربی عَمَّارِیَّة = هودج ماندی که بر پشت اسب، استر، شتر و فیل بندند و بر آن نشینند و سفر کنند؛ کجاوه، مَحْمِل. (معین) عماری دار: راننده چهارپای کجاوه، یا در کاروان، همان ساربان است.

مَهْد: گهواره کودک؛ مِهَاد: فراش یا گستر دنی (صحاح) مَهْد و مِهَاد، هردو در قرآن به کار رفته است. (نک. معجم قرآن از محمد فؤاد عبدالباقی، ذیل هر کدام).

عماری دار لیلی را... به نظر می رسد ایهامی داشته باشد: الف. عماری لیلی در حکم (همانند) مهد ماه است. ب. راننده عماری لیلی که مهد ماه (= عماری) در حکم او قرار دارد (به لحاظ مسؤولیت کجاوه رانی).

لیلی - ماه - مجنون: رابطه ای ایهامی برقرار است از سویی میان لیلی و ماه، از آن روی که ماه در شب (لیل) بر می آید، و از سوی دیگر بین ماه و مجنون، از این حیث که به باور گذشتگان، نگریستن بر ماه سبب تشدید جنون و شیفتگی می شده است. (در این باره، نک. ح ۳۲/۳).

در دل انداختن: = إلقاء، الهام؛ خود خواجه:

یارب، اندر دل آن خسرو شیرین انداز که به رحمت گذاری بر سر فرهاد کند  
خدایا: قزوینی: خدا را؛ خانلری، هم مناسبتر است و هم حکم نسخ را مؤید خود دارد. نیساری هم در دفتر دگرسانیهامثل خانلری است. بحثهایی هم له و علیه این دو ضبط شده است، از جمله هروی «خدایا» را درست می داند. («سخنی از تصحیح جدید دیوان حافظ»، نشر دانش، س اول، ش پنجم و ششم، ص ۱۱).

۵. هزار: = هزارستان، بلبل (دهخدا) هزارآوا، زنده خوان، زنده باف، زندلا ف، عربی: عندلیب؛ ایهامی هست در این واژه میان عدد هزار و مرغ مذکور، که در اشعار بسیار می آید؛ سعدی:

هزار بلبل دستانسرای عاشق را      باید از تو سخن گفتن دری آموخت

(غ ۳۲)

سیف فرغانی:

ترا در گلستان جان هزارانند چون بلبل      وزین باب ار سخن گویی، بود فصل بهار تو

(دیوان ۱، ۱۳)

خواجو:

بجز نسیم، که یابد نصیبی از گلزار؟      که یک گل است درین باغ و عندلیب هزار

(دیوان ۷۰۱)

خود حافظ:... که عندلیب تو از هر طرف هزارانند (۱۹۰/۶)  
و اما این بیت نیز قدری شبیه به بنمایه‌های خیامی است. نیز قریب به این بیت  
خواجه است:

بلبل عاشق، تو عمر خواه، که آخر      باغ شود سبز و شاخ گل به در آید  
۶. ریش: دو کاربرد مختلف دارد: یکی صفتی = زخمی، زخمگین و مجروح، که  
در اینجا به همین معنی است. (نک. ح ۷۱/۲). دیگر اسمی = زخم، جراحت (نک. ح  
۴۳۵/۷)

قراری بست: قرار دارای ایهام تضاد با بقراری زلف است که شاعران به آن نسبت  
می دهند (مثل پریشانی و آشفتگی و غیره) و موجب پراگندگی خاطر و بدحالی دل نیز  
می شود، چنان که بیت بدان دلالت دارد. لطف بیان در این است که شاعر بی قرار شدن  
دل را به دلیل قرار بستن با زلف بدیهی و طبیعی انگاشته است. هم او با پارادوکس  
قرار و بی قراری در مورد زلف:

در چشم پر خمار تو پنهان فسون سحر      در زلف بی قرار تو پیدا قرار حسن  
فعل بستن هم دارای تناسبی با زلف است، بدین اعتبار که چون بند و رسنی است  
که می توان چیزی را (از جمله دل عاشق را) با آن یا به آن بست.  
لعل: در عبارت «با (= به) قرار آوردن» احتمالاً نظر به مفرح یا قوت دارد، که از آن  
برای تقویت قلب، نیروبخشی و بهبود حال بیمار در ایام نقاهت سود می جستند،  
همچنان که حافظ نیز لب را به مفرح یا قوت مانده کرده، که سوده لعل، یا قوت، در و  
غیره از ترکیبات آن بوده است:

علاج ضعف دل ما به لب حوالت کن      که آن مفرح یا قوت در خزانه تست  
(نک. ح ۳۵/۴؛ در مورد روحبخشی لب، نک. ح ۳۴/۸؛ و درباره «با» به جای «به»،  
نک. «با سر» در: ح ۱۶۵/۱)

نوشین: منسوب به نوش (= شهد، عسل، انگبین) شیرین، آلوده به نوش (دهخدا،  
یادداشت مؤلف) گوارا؛ صفت نوشین نه تنها شامل ذوات بلکه ملحق به معانی نیز  
می شود، مثل خواب یا رؤیای نوشین، روان نوشین و همانندان اینها.  
از آن روی از لب یار می خواهد به او قرار و آرام ببخشد که قرار بستن دل با زلف  
یار مسلماً بقراری می آورد.

حالش: قزوینی: زودش؛ دفتر دگرسانها از نیساری نشان می دهد که قدیمترین نسخ  
مثل خانلری است. هر چند می توان گفت «زودش» اطلاع بخشی بیشتری نسبت

به «حالش» (که در معنای بیت هست) دارد، لیکن اینجا هم بهتر است حکم نسخ را بر ذوق ورزی شخصی رجحان نهمیم.

۷. در «لب» ایهام به «کنار» هست، و در «کنار» ایهامی میان کنار جوی و دامن.

\* \* \*

این غزل را به استناد «پیرانه‌سر» در مقطع آن، جزو اشعار عصر پیری حافظ دانسته‌اند. دستغیب در این مورد با دسته‌بندی محمود هومن همداستان است. (نک. حافظ‌شناخت ۲، ۸۰۴-۸۰۵). به هر حال، دلیلی بر نفی سخن خود شاعر نیست، گو این که موجودی به نام شاعر اگر هم در سنین میانی و حتی جوانی خود از پیری خویش سخن گوید، در منطق شعر شگفت‌انگیز نخواهد بود.

غزل ساختاری متنوع دارد، از توصیه به دوستی تا حفظ حرمت رندان، طلب التفات از معشوق و غیره. البته می‌توان دسته‌بندی‌هایی مشخص از ابیات بر حول محورهای مشخص داشت، به گونه‌ای که نتوان به شاعر نسبت پراکنده گفتن داد. مثلاً سه بیت نخست بر پایه الفت و ائتلاف و اختلاط قرار دارد. آنگاه که بنمایه گردآمدگی و به هم پیوستگی در ابیات مذکور وجود دارد، دو بیت عاشقانه ۴ و ۶، که حاوی طلب التفات از معشوق و الفت هرچه بیشتر او با عاشق است، مغایرت و منافاتی با آن بنمایه ائتلاف و اختلاط ندارد، و دو بیت مذکور نیز هر دو برخورداری از بنمایه عطف توجه معشوق به عاشق است. در هر حال، نمونه‌های فراوانی که تا کنون دیده‌ایم حکایت از این دارد که حافظ، به رغم تنوع مضامین در درون شماری چشمگیر از شعرهایش، به پیوند و همگونی بنمایه‌های مضامین خویش اهمیت بسیار می‌دهد و معمولاً بدون طرح و نقشه‌ای معین و به شیوه به اصطلاح «هرچه پیش آید خوش آید» عمل نمی‌کند. بنمایه اغتنام فرصت گذرای عمر هم دست کم در سه بیت ۳، ۵ و ۷ به گونه‌ای آشکار نمود دارد، و این نیز به‌ویژه می‌تواند متناسب با وضع یک شاعر در هنگام آفتاب‌زردی زندگی باشد که یا شوق مصاحبت و یا حسرت فقدان آن را در دل دارد؛ ضمن این که بیشتر در همین هنگام است که کسی بیش از هر وقت دیگر به چگونگی سیر و حرکت جهان پس از خود (ب ۳ و ۵) می‌اندیشد، هرچند همچنان بر مبنای تکرار حرکت قافله شب و روز یا تعاقب بهار و خزان باشد.



- ۱ کسی که حسن خط دوست در نظر دارد  
مَحَقَّق است که او حاصل بصر دارد
- ۲ چو خامه بر خطِ فرمان او سرِ طاعت  
نهاده‌ایم، مگر او به تیغ بردارد
- ۳ کسی به وصل تو چون شمع یافت پروانه  
که زیر تیغ تو هر دم سری دگر دارد
- ۴ به پایوس تو دست کسی رسید که او  
چو آستانه بدین در همیشه سر دارد
- ۵ ز زهد خشک ملولم، بیار باده ناب  
که بوی باده مدامم دماغ تر دارد
- ۶ ز باده هیجت اگر نیست، این نه بس که ترا  
دمی ز وسوسهٔ عقل بی خبر دارد؟
- ۷ کسی که از در تقوی قدم برون نهاد  
به عزم می‌کده اکنون سر سفر دارد
- ۸ دل شکستهٔ حافظ به خاک خواهد برد  
چو لاله، داغ هوایی که بر جگر دارد

۱. چندین شاعر غزل همروال این دارند، از جمله سعدی، امیر خسرو و سلمان، اما همانندی‌های میان شعر حافظ و سلمان بیشتر است، اگرچه این همانندی‌ها گاهی تنها در زبان است، گاهی هم در مضمون:

ز سوز نیم شبانم کسی خبر دارد      که چون چراغ شبی زنده تاسحر دارد  
(دیوان ۸۲-۸۳)

از جمله:

عجب چرا نبود خوش مزاج بیماری      که او به بوی تو هر دم دماغ تر دارد؟  
و بیش از همه در مضمون:  
من آن نیم که سر از خط دوست بردارم      و گر به تیغ، سرم بی دریغ بردارد

خط: پیشتر توضیحاتی در این باره داده‌ام. (نک. ح ۳/۴). خطّ یا خطّ سبز یا شارب نودمیده، چنان‌که آشنایان با سنن شعری می‌دانند، عنصری است جمالی، از آن دست که مورد پسند و توجه گذشتگان بوده، و در اشعار عارفانه چون نمادی به کار رفته که مثل هر نماد دیگری کمتر می‌توان توضیحی دقیق در یک چهارچوب مشخص معنایی پیرامون آن داد. معادله‌سازی‌های مرسوم در اصطلاحنامه‌های تصوّف را هم کمتر می‌توان اعتبار نهاد، چه صاحبان آنها هریک به فراخور ذوق و استنباط شخصی کوشیده است تا برداشت خاص خود را به منزله تعریف آن ارائه کند. اما این نیز هست که در هرگونه نمادسازی از این یا آن لفظ معمولاً از معانی ساده و جاافتاده آن و کلاً هر آن چیزی که آن لفظ می‌تواند به ذهن متبادر و متداعی سازد سود جسته می‌شود. در مورد خط نیز تمامی ظرافتها، دقایق و سایه و روشن‌های قابل تشخیص در آن به همراه معانی ایهامی از قبیل اوامر و نواهی و پیامهای موجود در خط، اعم از آشکار و پنهان، همگی در آن گرد می‌آیند و نمادینه (سمبولیزه) می‌شوند، همچنان‌که در این شعر هم پس از بیان جنبه جمالی آن در بیت نخست، در بیت دوم سخن از فرمان یا اراده و مشیت معشوق می‌رود، و در بیت سوم نیز «پروانه» (= جواز) هم داخل در حوزه معنایی خط است. در هر حال، و چنان‌که اشاره شد، هر شاعر و از جمله حافظ، اگرچه ممکن است در برخی از معانی «خط» به راه سنت شعر عارفانه رفته باشد، اما به همین گونه نیز احتمال دارد برخی مفاهیم را هم بر حسب ذوق و دریافت شخصی از آن اراده کرده باشد.

بصر: معانی آن از حاسّه دیدن یعنی چشم یا عین آغاز می‌شود و تا برترین جایگاههای معرفت و عرفان کشیده می‌شود، معانیی چون بصیرت، بصارت یا در پارسی بینش، دیده‌وری و جز اینها. یک تعریف آن: بصیرت، نیروی آن قلب که از نور قدس روشن شده باشد و حقایق و بواطن همه چیز را ببیند، همان گونه که نفّس صوّر و ظواهر اشیا را می‌بیند. بصیرت قوّه‌ای است که «قوّه عاقله نظری» خوانده می‌شود، که هرگاه با نور قدس روشن شود و با هدایت حقّ پرده از آن برافتد «قوّه قدسیّه» خواهد بود. (ترجمه و شرح اصطلاحات الصّوفیه عبدالرزاق کاشانی ۷۳) «بصر» در ظاهر یک کلمه، لیکن به حقیقت یک فرهنگواژه است، همچون قرینه آن «نظر»، و مثل آن تعریف و تحدید نمی‌پذیرد. بصر در عرصه ادب عرفانی، فراورده و چکیده فرزاندگی عارفانه - عاشقانه است، چیزی است که دل و درون پاک‌ترین و پیراسته‌ترین عاشقان حق در پرده‌های چشم یا چشم دل آنان نشانده است تا به یاری آن به درک بی‌واسطه حقایق

جهان دست یابند، بی مدد و معونه عقل نظری مدعی و گزافه گوی و بی دخالت عقل علمی حسابگر و مصلحت اندیش. حافظ به «بصر» بسنده نکرده و با «حاصل بصر» به غرض غایی آن شناخت و دل آگاهی اشاره می کند که بصر تازه خود وسیله ای برای وصول به آن است.

محقق: (به صیغه اسم مفعول) را شاید بتوان دارای تبادر به «محقق» (اسم فاعل) دانست: اهل تحقیق است، زیرا...

۲. فرود آمدن نوک قلم بر کاغذ، به طریق حسن تعلیل، به سر نهادن یا گردن نهادن آن به خط فرمان «او» تعبیر شده و قَطّ زدن قلم (بریدن نوک آن با قلمتراش) به جدا کردن سر آن از تن. مضمونی است که شاعران از دیرباز و در عصر قصیده سرایی نیز از آن سود جسته اند تا فرمانبرداری خود را نسبت به ممدوح ابراز دارند، و بعدها همین تعبیر در باب محبوب آسمانی نیز به کار رفته است. به نمونه هایی از آن بنگریم؛ مسعود سعد:

از خط تو چون قلم همی سر نکشم      بر آتش تیمار تو چون عود خوشم  
(دیوان ۲، ۱۰۲۹)

کمال اسمعیل:

در هوس آن که بر خط تو نهم سر      سوی تو همچون قلم به فرق دویدم  
(دیوان ۷۰۶)

سعدی:

وجود من چو قلم سر نهاده بر خط تست  
بگردم ار به سرم همچنان بگردانی  
(غ ۶۱۹)

خواجو بارها، از جمله:

گر چو قلم تیغ تیز بر سر خواجو نهند  
سر نتواند کشید از خط فرمان عشق  
(دیوان ۲۹۲)

سلمان، او نیز چندین بار، همچون:

من سر چو قلم بر سر فرمان تو دارم      با آن که من سر زده را سر زده ای باز  
(دیوان ۱۸۸)

من بر خط سودای او، بنهاده‌ام سر چون قلم

ور زان که بردارد سرم، سر بر نخواهم داشتن

(همان ۲۵۷)

حافظ نیز خود چند بار تعبیری چون کلک بریده‌زبان و غیره دارد.

طاعت: عربی طاعة (مصدر، در پارسی اسم) = فرمانبرداری کردن، منقاد شدن (منتهی الارب) بندگی، فرمان بردن، فرمانبرداری، اطاعت، انقیاد، عبودیت، پرستش (دهخدا) بدین سان می‌توان قایل به ایهام در بیت شد (اطاعت + عبادت).

مگر: این واژه نیز ایهام به دو معنی یا کاربرد متفاوت دارد: الف. مگر این‌که؛ مثل گفته خود او: مگر به تیغ اجل خیمه برکنم، ورنی... (۵۴/۶) ب. به بوی آن‌که، باشد که؛ معنای اخیر بر پایه آرزوی فرود آمدن تیغ محبوب بر گردن خویش است.

۳. پروانه: ایهام: الف. جواز، رخصت، دستوری؛ ب. حشره معروف؛ چنان‌که پیشتر نیز دیده‌ایم، چنین ایهامی به کرات در اشعار آمده است؛ سیف فرغانی:

به پروانه‌ای شعله شمع رویت      چو خورشید اطراف عالم گرفته

(دیوان ۲، ۲۹۳)

ابن‌یمین:

تا نیابد ز رخت شمع فلک پروانه      روشنایی ندهد گنبد مینایی را

(دیوان ۱۸۵)

(نیز نک. ح ۶۸/۴).

درباره تیغ زدن محبوب عارفان بر عاشق و ریختن خون او، امیرحسن دهلوی تعبیری شایان توجه و تأمل دارد:

ای خون خلقی ریخته، وانگه از آن خون ریختن

نه دست تو دارد خبر، نه تیغ تو آلودگی

(دیوان ۳۷۳)

این معشوق به قول عطار «پادشاه مطلق» و «در کمال عزّ خود مستغرق است» (منطق الطیر ۴۰) و مراد امیرحسن هم همین است؛ قادر مطلق را چه پروای این‌که تیغ بر که می‌زند؟ و عصمت مطلق را کدام آلودگی در تیغ؟

۵. ناب: در توضیح ریشه این واژه دیدیم که an+ āp (= نه آب، بی آب) بوده. (ح ۲/۳) یک معنای بی آب همان خشک است، چنان‌که زر ناب را قدما «زر خشک» نیز می‌نامیدند. بعید نیست که نظری هم به چنین رابطه‌ای میان «ناب» و «خشک» در میان

بوده باشد. واژه «خشک» هم ایهام تضاد با «تر» دارد، که عمده لطف بیت ناشی از آن است.

تر: = خوش، باطراوت، که معنایی مجازی است، مثل دماغ تر، شعر تر و امثال اینها.

۶. احتمال می رود اصل مضمون مأخوذ از این بیت نظامی، در ضمن سخن معروف او درباره عشق، باشد:

اگر خود عشق هیچ افسون نداند      نه از سودای خویشت وارهاند؟

(خسرو و شیرین ۳۳)

نظامی از «عشق» می گوید، ولی حافظ نماد معادل آن یعنی «باده» را به جای آن می گذارد؛ نکته ای که از نظر تفاوت سبکی هم در خور توجه است. لحن هردو بیت هم سؤالی است. نیز پیدا است که «سودای خویش» اگرچه کلی است ولی شامل عقل هم می شود. بیت امیر خسرو هم درست در همین مقوله است، ضمن این که مثل حافظ «باده» را در برابر «خرد» گذارده است:

همه عیب است باده و هنرش      شستن ماز مایه خرد است

(دیوان ۱۲۰)

وسوسه: در اصل = صوت آهسته باد و صوت دلنشین، نیز خواهش نفس، شیطان (نیز نک. «موسوس» در: ح ۱۶۳/۶).

۷. سر: قزوینی: ره؛ نیساری در دفتر دگرسانها مطابق خانلری دارد و جای دیگر می گوید: نسخه اساس قزوینی (خلخال) هم «سر» دارد، ولی او آن را به «ره» تغییر داده، بی این که اشاره ای به آن بکند. (مقدمه ای بر تدوین غزلهای حافظ ۱۲۲)

۸. هوای درون جام گل لاله موجب پیدایی این مضمون شده که به طریق ایهام و حسن تعلیل آن را «هوا» به معنای عشق و محبت و یا هوا و هوس بخوانند؛ مثلاً سلمان:

به باد رفت سر لاله از هوا و هنوزش      برون نمی رود از سر هوای باده و ساغر

(دیوان ۵۲۸)

به باد رفتن سر لاله، که پیدا است خود حسن تعلیلی از پژمردن و ریختن جام آن است، همان چیزی است که حافظ آن را به «شهید» شدن لاله تعبیر کرده است در:

با صبا در چمن لاله سحر می گفتم      که: شهیدان که اند این همه خونین کفنان؟

حافظ در بیت متن، هم از هوای درون لاله سود جسته و هم از خال سیاه در ته

جام این گل، که آن را «داغ» خوانده، و از ترکیب این دو «داغ هوا بر جگر لاله» را پدید آورده است. همچنین «هوا» (به دو معنای معروف) با «خاک» ایهام تناسب دارد، و اگر «داغ» را هم تأویل به آتش کنیم سه عنصر را در بیت آورده است.



شعری است عارفانه، که بیش از هر چیز بر مدار تسلیم و تفویض کامل خود و اختیار خویش به اختیار و خواست دوست می‌گردد. نیمه نخست شعر دقیقاً بر گرد بنمایه‌های فرمانبرداری و سرسپردگی کامل است، خواه در مضمون تیغ و سر برداشتن (که در دو بیت پایی تکرار می‌شود) و خواه سر بر آستان سودن. همگی برآیندی یگانه و مفهومی مشابه دارند، و جملگی بر حول نگریستن بر خط رخسار دوست و آنگاه خط دست او (فرمان و مشیت او) قرار دارند. به یاد ندارم در هیچ شعری از او تا بدین حد بر این امر تأکید شده باشد تا آنجا که چند بیت متوالی را در بر گیرد. حتماً توجه داریم که نخست نظر کردن بر خط سبز دوست چونان حاصل یا چکیده بینش و بصارت توصیف شده و آنگاه این خط (مظهر حسن دلدار) در بیت ۲ به جانب مفهوم فرمان و اراده او گراییده، شاید از آن روی که شاعر می‌خواسته میان «نظر» به زیبایی یار و «عمل» به خواست او پیوندی ناگسستنی پدید آورد، چرا که عشق، در کنار وجد و شور ناشی از مشاهده جمال، الزاماتی هم در عبودیت دارد. جالب توجه این که در بیت ۳ به نظر می‌رسد همان معبودی که با «خط» خود فرمان داده، «پروانه» ای (هم از مقوله خط و نوشته) برای وصل خود (لابد به پاداش پیروی از فرمان) به عاشق اعطا کرده است. آیا این مجموعه می‌تواند بی‌ارتباط و پیوندی با همدیگر باشد؟ به هر حال، الزامی که شاعر برای پیروی سرسپارانه و بی‌چون و چرا از محبوب با چنین تأکید چندباره‌ای مطرح می‌کند، چیزی بجز قاعده معروف عبودیت و الزام عشق نیست. و اما شاعر بی‌درنگ در اینجا به روشن‌سازی این امر می‌پردازد که این پیروی و سرسپاری از نوع «طاعت» صرف (زهد و صلاح) نیست. موضوع «زهد خشک» در برابر «بادۀ ناب» (عشق خالص و فارغ از هرگونه سودای سود و درخواست مزد) شاید از آن روی طرح شده که هر دو طریق زهد و عشق متضمن طاعت است، لیکن محتوای این دو طاعت از زمین تا آسمان تفاوت دارد. حال، احتمالاً برای این که آن همه تأکید او بر طاعت و سرسپاری به این تصور خواننده شعر منجر نشود که شاعر همان نگاه زاهدانه را در مورد فرمانبرداری دارد، بیزاری خود را

از طاعت بدون عشق و سربه‌راهانه متشرعان با طلب باده ناب بیان داشته است. قضا را «عقل» هم در بیت بعد، خود از متفرعات همین زهد یا به بیان دیگر از زیر مجموعه‌های متعدد «مستوری» در برابر «مستی» است (چنان که در جای خود ذکر شده است. نک. ج ۱، ۲۰۴-۲۰۸). اکنون، وقتی جدال میان عشق و زهد مطرح شد، به نظر می‌رسد یک نتیجه‌گیری از کل جریان این مجادلات و صف‌بندی‌های زاهدان و عاشقان در برابر یکدیگر می‌تواند تکمیل‌کننده و ختم‌کننده سخن باشد، که آن هم در بیت ۷ بیان شده، و آن این که حتی زاهدان، آنگاه که چاشنی ذوق به مذاق و بوی شوق به مشامشان برسد، محال است در طریق قبلی خود باقی بمانند، و از هم اکنون آنان نیز روی به سوی باده و میخانه آورده‌اند. سرانجام، مقطع شعر، از نظر محتوای اصلی، درست در جهت مطلع آن (با وجود تفاوت شکلی) است، زیرا آن «حاصل بصر» و آن نگرش به حسن یار، این «داغ هوا» را نیز بر جان و جگر اهل چنین بصر و بینشی می‌اندازد، به‌ویژه که «داغ» لاله هم خود یک نقش است مثل «خط» و هردو در رنگ هم قرابت دارند. ترتیب ابیات هم در چاپهای معتبر دیوان مثل خانلری و قزوینی است، و چنان که دیدیم همین نیز بقاعده و منطقی است.

- ۱ دل مابه دَور رویت ز چمن فراغ دارد
- که چو سر و پای بند است و چو لاله داغ دارد
- ۲ سر مافرونیاید به کمان ابروی کس
- که درون گوشه گیران ز جهان فراغ دارد
- ۳ شب تیره، چون سر آرم ره پیچ پیچ زلفش؟
- مگر آن که عکس رویش به رهم چراغ دارد
- ۴ ز بنفشه تاب دارم، که ز زلف او زند دم
- تو سیاه کم بها بین، که چه در دماغ دارد
- ۵ من و شمع صبحگاهی، سزدار به خود بگیریم
- که بسوختیم و از مابت مافراغ دارد
- ۶ سر درس عشق دارد دل دردمند حافظ
- که نه خاطر تماشا، نه هوای باغ دارد
- ۷ به چمن خرام و بنگر بر تخت گل، که لاله
- به ندیم شاه ماند که به کف آیاغ دارد

۱. دَور: ایهام به دو و شاید سه معنی: الف. دوره و زمان و روزگار فرمانروایی؛ ب. دوری و گردی رخسار؛ ج. شاید هم دَور شراب، بدین دلیل که مشاهده روی یار مستی آور است (اگرچه قرینه‌ای بر این معنی در بیت نیست).

فَراغ: در عربی مصدر ثلاثی مجرد؛ از «فَرَّغَ» = دهانه دلو (که آب از آن فرومی‌ریزد) فَرَّغَ الرَّجُلُ مِنْ عَمَلِهِ فَرَاغًا و فُرُوغًا. (جمهرة) گفتنی است مراد ابن دُرید، مطابق معنای این واژه در عربی، این است که: مرد تمامی کوشش خود را در کار صرف کرد و از آن پرداخت، و نه این که در معنای «فراغ» در پارسی آسوده شدن را لحاظ می‌کنیم، چون چنین معنایی در عربی از آن اراده نمی‌شود. ابن منظور: فَرَاغٌ = خَلَاء (خالی شدن) و در تنزیل: وَأَصْبَحَ فُؤَادُ مَوْسَى فَاَرِغًا (قصص ۱۰) یعنی خالی شد دل مادر موسی از صبر. فَرَّغْتُ مِنَ الشُّغْلِ (لسان العرب) یعنی تمام کوششم را در کار به کار بردم. در صحاح جوهری هم همین مثال به همین معنی آمده است. فَرَاغٌ: (در عربی



مصدر) الف. خالی شدن (ظرف) ب. ریخته شدن آب؛ ج. فارغ شدن، پرداختن از؛ د. (در فارسی) آسوده شدن، فارغ گشتن؛ ه. (اسم مصدر) آسایش، فراغت (معین) فراغ: پرداخته شدن؛ تاج المصا‌در بیهقی. فارغ شدن؛ مصا‌در اللغة زوزنی. «آنچه به فراغ دل بازگردد ببا‌ید نبشت.» تاریخ بیهقی (دهخدا)

پای بند: استخ‌دام به دو معنی شده است: الف. پابسته بودن سرو یا پای در گِل بودن آن به قول سعدی: پای سرو بوستانی در گِل است... (غ ۷۲) ب. پای بندی به پیمان مهر و دوستی

می‌گوید: وقتی دل من رخسار تو را دارد، دیگر نیازی به تماشا و گشت و گذار چمن ندارد، چون روی تو از هر چمنی زیبا‌تر و مصفا‌تر است. (روی یار به طریق تشبیه مضم‌ر به چمن ماننده و به صورت تشبیه تفضیل از آن برتر دانسته شده.) دیگر این که دلم لاله را هم در خود دارد، به اعتبار داغی که از عشق در درون دارد. در غزل قبلی داشت:

دل شکسته حافظ به خاک خواهد برد      چو لاله داغ هوایی که بر جگر دارد  
بنابراین، وقتی روی دلارای یار و داغ لاله عشق او در دل است، سیر و تماشا کردن در درون دل، خوشتر از گلگشت هر چمنی است.  
دیدیم که حافظ سرو را مظهر پای بندی به پیمان و نگهداشت آن خواند؛ عماد فقیه به عکس، در برداشتی متفاوت، یار سروگونه خود را به دور از وفا به عهد و پیمان می‌خواند:

راستی هر چه به کار آید از اسباب جمال      سرو آزاد مرا هست، ولی پیمان نیست  
(دیوان ۷۲)

۲. سر فرو آمدن: به اعتبار خم شدن گوشه ابرو به پایین است.  
گوشه گیران: «گوشه» ایهام دارد با: الف. گوشه یا گوش کمان (محل نصب زه) ب. کنج خلوت و عزلت؛ بارها این ایهام را دارد، چون:  
ز چشم‌ت جان نشاید برد، کز هر سو که می‌بینم

کمین از گوشه‌ای کردست و تیر اندر کمان دارد  
(در همین باره، نک. ح ۲۷/۶). مراد از گوشه گیران پیدا‌ست عارفان گذشته از جهان و جهانیان است.

این بیت را سلیم نیساری اضافی خوانده، با آن که در طبع قزوینی و دیگر طبعهای مهم هم آمده است. آیا بیانی حافظ وار‌تر از این می‌توان یافت؟ در مورد ایهام در

«گوشه» هم، که حافظ ظاهراً به آن علاقه داشته، توضیح داده‌ام و نمونه‌ای را هم دیدید. وانگهی، مطابق ذکر خود ایشان در قدیمترین نسخه‌شان (یج) هست. (دفتر دگرسانها ۱، ۴۲۰) به راستی چرا اضافی؟  
۳. سلمان:

بنمای رخ، که در شب تاریک طره‌ات      دل گم شده‌ست و راه به مهتاب می‌برد  
(دیوان ۱۲۳)

یک شب دل من به زلف او بود      گم کرد در آن شب سیه راه  
برقع ز مه دو هفته برداشت      کار دو جهان خراب ازین راه  
(همان ۳۳۵-۳۳۶؛ در طبع عباسعلی وفایی: کار دو جهان صواب از این ماه)  
ناصر بخارایی:

راه دل گر چو شب زلف تو باشد تاریک      شمع روی تو دلیل است و چراغی دارد  
(دیوان ۲۳۵)

احتمال می‌رود از حافظ و ناصر یکی از دیگری تأثیر گرفته باشد، چون شباهتهای دیگری هم بین دو غزل وجود دارد. هم او:

بیا تا بارخ و زلفت نشینیم      شب تاریک در پیش چراغی  
(همان ۳۸۴)

بیت متن بر مبنای تقابل تیرگی زلف و روشنی چهره یار قرار دارد. وقتی این دو در یک جا اجتماع می‌کنند، پارادوکسی میان کفر یا کثرت (زلف) و ایمان (روی) پدید می‌آید. در سنت شعر عارفانه، زلف به دلیل تیرگی، تعبیر به کفر یا به سبب فراوانی تارهای آن تأویل به کثرت و تکثر می‌شود، و در برابر آن، روی به لحاظ روشنی با ایمان و نور قلب مؤمن ارتباط می‌یابد. امتداد زلف هم به روی می‌رسد، همچنان که کثرات جهان اگر با نظر خدای بین نگریسته شود به رخسار روشن و سپید (وحدت) راه می‌برد، همچنان که می‌گوید:

کفر زلفش ره دین می‌زد و آن سنگین دل

در رهش مشعله از چهره برافروخته بود

(نک. ح ۲۰۵/۴). همچنین این معنی نیز در بیت متن و مشابهات آن مورد نظر است که در هنگام سرگشتگی، راه گم‌کردگی و تاریکی راه و اساساً هرگونه مشکل مربوط به معرفت «او» استمداد هم از خود اوست و بس؛ به فرموده‌ی خواجه:

در این شب سیاهم، گم گشت راه مقصود  
از گوشه‌ای برون آی، ای کوكب هدایت

و یا:

چند پوید به هوای تو ز هر سو حافظ؟

يَسِّرَ اللَّهُ طَرِيقاً بِكَ، يَا مُلْتَمِسِي

عکس رویش: قزوینی: شمع رویت؛ نیساری: شمع رویش؛ این در حالی است که دست کم سه نسخه قدیمتر ایشان (یج، ید، حید) دارند: عکس رویش (مثل خانلری) چرا ایشان چنین ترجیحی داده‌اند؟ و آیا ذوق ورزی نکرده‌اند؟ البته سخن در «عکس» یا «شمع» است، و نه در «رویش» یا «رویت»، زیرا شعر به این هردو راه می‌دهد، مثلاً در مطلع «رویت» آمده، در حالی که در بیت ۴ «زلف او» به کار رفته است و این تفاوت، مهم یا تعیین کننده نیست.

۴. تاب: ایهامی که در چندین بیت او هست: الف. خشم، عصبانیت و رنج؛ ب. چین و شکن زلف (نک. ح ۱/۲). «تاب دارم» در معنای نخست یعنی ناراحت و در رنجم، و همان است که هندی سرایان با اصطلاح عامیانه می‌گفتند: داغم، مثلاً کلیم: با این همه تنگی که نصیب دهن اوست      داغم که چرا روزی ارباب هنر نیست

(دیوان ۱۱۶)

سیاه کم‌بها: سیاهان زنگی (به قول غربیان: nigger) موی مجعد تابدار (مثل بنفشه) دارند. اینجا هم تشبیه مضمر (پوشیده) همراه با تفضیل (شگرد حافظ و صنعت بس مورد علاقه او) هست، چون در ظاهر به رابطه تشبیهی میان زلف و بنفشه تصریح نشده. تفضیل هم در این است که بنفشه «سیاه کم‌بها»یی خوانده می‌شود که خیالات بزرگتر از حدّ خود دارد. نیز خواجه با همین تلقی از «سیاه»:

خزینۀ دل حافظ به زلف و خال مده      که کارهای چنین حدّ هر سیاهی نیست  
در بیتی (مطابق قزوینی ۱۹۲/۲):

دی گله‌ای ز طره‌اش کردم و از سر فسوس      گفت که: این سیاه کج گوش به من نمی‌کند  
(نیز در همین باره، نک. ح ۷۶/۹).

۵. قزوینی در اینجا این بیت را افزون دارد:

سزدم چو ابر بهمن که برین چمن بگریم

طرب آشیان بلبل بنگر که زاغ دارد

نیساری آن را اصیل می‌داند. (پیشین ۴۲۰) گمان می‌کنم حق با ایشان باشد. بیت

وصفی از خزان است.

طرب آشیان: اضافه مقلوب = آشیانه طرب

دارد: مالک است، صاحب شده است؛ شبیه مضمون امیر معزی:.... بر جای بانگ

نای و نی، آوای زاغ است و زغن

۶. تماشا: اینجا گشت و گذار و سیر و تفرّج (نک). «تماشا» در: ح ۳۴/۱.

۷. خرامیدن: خرام: هندی باستان *krāmati* که واج اول ساکن است و لذا قابل تلفظ

به تثلیث. = رفتار از روی ناز، سرکشی و زیبایی (برهان)

گل: گل سرخ را به صورت پادشاه تصویر کرده است، مثل: رایت سلطان گل پیدا

شد از طرف چمن... (۳۸۲/۱) یا سلیمان، که خود پادشاه بود: چو گل سوار شود بر هوا

سلیمان وار... (۱۹۸/۷) «تخت گل» هم مثلاً در: تخت زُمُرد زده ست گل به چمن...

(۱۳/۴) یا: به تخت گل بنشانم بتی چو سلطانی... (۳۴۲/۵) احتمال می دهیم که گل به

اعتبار تخت و شاه، ایهامی هم به زیبارویی به نام «گل» در داستان ویس و رامین داشته

باشد که رامین نخست با او عروسی می کند. گل را فخرالدین اسعد بارها در نهایت جاه

و جلال همچون یک پادشاه تصویر کرده است، از جمله:

بتان چون لشکرند، او شاه ایشان      و یا چون اخترند، او ماه ایشان

(طبع محمد روشن ۲۳۹)

به سر بر افسری از مشک و عنبر      فرازش افسری از زرّ و گوهر

(۲۳۸)

ندیم: حسن انوری: ندیم از مشاغل درگاهی بوده و احتمالاً بر دو نوع بیرونی و

درونی. از خصلت‌های ندیمی (مطابق قابوسنامه) اینها بوده است: لِقایی که کراحت

برنینگیزد، دانستن دبیری، شعر، طب و نجوم، حکایات بسیار، نرد و شطرنج، قرآن و

تفسیر، اندکی فقه، و دست داشتن در مَلاه‌ی. (اصطلاحات دیوانی دوره غزنوی و سلجوقی

(۴۴)

ایاغ: یا آیاق = کاسه و پیاله شرابخوری (برهان) ترکی ایاغ، ایاق = پا و جام شراب؛

جغتایی ۹۰ (معین، حاشیه برهان) آیاق (ترکی) کاسه (کاشغری، دیوان لغات الترك) لفظ

ترکی به معنای قدح شراب؛ آیاقچی یا ایاغچی = ساقی، شرابدار (شریک امین، فرهنگ

اصطلاحات دیوانی دوران مغول ۴۲) اسدی توسی:

چنان روشن از می بلورین ایاغ      کزو کوردیدی به شب چون چراغ

گر شاسب‌نامه به اهتمام یغمایی ۳۴۶ (دهخدا)

وَصَافِ الْحَضْرَةِ: «امرا و ایاقچیان به معاطات راح [= شراب - م] اشتغال نمودند.»  
 تاریخ و صَاف ۵۵۷ (شریک امین پیشین، همان جا) ایاغخانه = میخانه و شرابخانه  
 نسخه بدل‌های خانلری نشان می‌دهد که از ۱۰ نسخه در ۷ تا این بیت قبل از  
 تخلص قرار داشته است، اما ایشان در مورد ترتیب ابیات آن نسخی را ملاک قرار  
 داده‌اند که این بیت مدح‌آمیز (یا «اشاره مدحی» مطابق نامگذاری این نگارنده) را بعد  
 از بیت تخلص (۶) آورده و به عبارت دیگر، آن را داخل در پیکره اصلی غزل قرار  
 نداده‌اند. (در این باره، نک. سخن پایانی.)



غزلی است با مضامین عاشقانه، ولی قابل تأویل به عشق عرفانی، به‌ویژه به دلیل  
 «درون گوشه گیران» (ب ۲) و حتی بیش از آن، بهره‌گیری از موتیف «زلف» برای  
 کثرت و «روی» برای وحدت (ب ۳) که معمولاً در اشعار عارفانه می‌آید، با تعبیری که  
 در شرح بیت ذکر شد.

و اما بیت آخر، خواه قبل از تخلص قرار گیرد و خواه بعد از آن، اساساً به نظر  
 نمی‌رسد تناسبی با پیکره اصلی شعر داشته باشد. مراد من مدحی بودن آن نیست، چه  
 عملاً گاهگاهی بیت مدحی و یا اشاره مدحی به هر نحو با اصل پیکره شعر غربی  
 نمی‌کند، اما اینجا تمایز کاملاً آشکار است، حتی اگر به فرض آن را اصلاً از مقوله مدح  
 ندانیم بلکه مضمونی صرفاً معمولی با استفاده از شاه و تخت پادشاهی بینگاریم.  
 به هر حال، گمان من این است که: این که شاعر، پس از این همه تأکید که وجود او وقف  
 عشق و معشوق است و جهان بیرون برایش اهمیتی ندارد (ب ۱، ۲، ۵، ۶) یکباره بیاید  
 و در بیتی صرفاً وصفی با بهره‌گیری از بن‌مایه‌های درباری و شاهوار سخن از ندیم  
 جام بر کف پادشاه بگوید، اندکی ناساز می‌نماید. این را قطع نظر از لطف مسلم این  
 بیت می‌گوییم، یعنی با نگاه به ساختار. به همین سان می‌توان آن را از شمار ابیاتی  
 کمابیش مدحی نگریست که به گفته برخی حافظ‌پژوهان به دلایلی یا در مناسبت‌های  
 خاصی بر اصل شعر افزوده می‌شده، که می‌توان آنها را همچون ذیل و زایده‌ای بر  
 شعر تلقی کرد. در جای خود در قیاسی میان غزل‌های مدح‌آمیز حافظ با سعدی گفته‌ام  
 که شیخ به نظر می‌رسد کمتر از خواجه به آن گونه ابیات مدحی که نمی‌توان پیوندی  
 انداموار و استوار با پیکره اصلی غزل در آنها یافت تن در داده است. (نک. ج ۱، ۴۹۸ -  
 ۴۹۹.)

- ۱ دلی که غیب‌نمای است و جام جم دارد  
ز خاتمی که دمی گم شود، چه غم دارد؟
- ۲ به خطّ و خال گدایان مده خزینه دل  
به دست شاه‌وشی ده که محترم دارد
- ۳ نه هر درخت تحمل کند جفای خزان  
غلام همّت سروم که این قدم دارد
- ۴ رسید موسم آن کز طرب چو نرگس مست  
نهد به پای قدح، هر که شش درم دارد
- ۵ زراز بهای می اکنون چو گل دریغ مدار  
که عقل کل به صدت عیب متهم دارد
- ۶ دلم که لاف تجرّد زدی، کنون صد شغل  
به بوی زلف تو بآباد صبحدم دارد
- ۷ مراد دل ز که جویم، چو نیست دلداری  
که جلوۀ نظر و شیوۀ کرم دارد؟
- ۸ ز سرّ غیب کس آگاه نیست، قصّه مخوان  
کدام محرم دل ره درین حرم دارد؟
- ۹ ز جیب خرقة حافظ چه طرف بتوان بست؟  
که ماصمد طلبیدیم و او صنم دارد

۱. احتمال می‌رود که اقتفایی باشد از غزلی، گرچه عاشقانه، از جمال‌الدین عبدالرزاق:

دلم ز درد تو خون شد، ترا چه غم دارد؟      نه عشق تو چو منی در زمانه کم دارد  
(دیوان ۴۴۴)

درباره جام جم و نیز خاتم پیشتر سخن گفته‌ام. (جام جم در: ح ۴۸/۵، و خاتم: ۲۴/۵) این دو با یکدیگر اشتراکی و افتراقی دارند که احتمال می‌رود در بیت لحاظ شده باشد: اشتراک در این است که هر دو نمادی هستند از آگاهی و بصیرت دل از کلّ

امور و اشیای جهان، همچنان که به اختلاط یا خلط این دو در سنت ادب هم در جای خود اشاره شده است. اما افتراقی هم با توجه به اعتبارهای خاصّ موجود در هر کدام می توان برایشان قایل شد، و شاید مهمترین اعتباری که این دو را از هم جدا می کند از حیث پیوند استواری است که جام جم با باده و مستی معنوی دارد، و به همین دلیل آن را نماد آن دل آگاهی قرار داده اند که از طریق عشق و مستی و بی خویشی حاصل می شود، و در حقیقت جام جم از این نظر برتری آشکاری بر خاتم سلیمانی دارد، زیرا خاتم اگرچه بیانگر احاطه ای همچون جام جم بر امور و اشیای جهان هستی است، اما ارتباطی مستقیم با آن عوالم مستی عاشقانه یا دلالتی محسوس و مشخص بر آن ندارد، و درست از همین روست که خاتم در مواردی مرتبط با اقتدار دنیوی و بیانگر استیلای سلیمان وار بر کل پهنه جهان و امور خرد و کلان آن است، و شاید بتوان آن را از این حیث با نماد آئینه اسکندر قیاس کرد که آن نیز بیانگر بصیرت همراه با احاطه و استیلا بر جهان هستی است، لیکن چیزی چون مستی و بیخودی عاشقانه از آن بر نمی آید و به فرض هم که چیزی از این معنی را بتوان در نهایت داخل در مفهوم آن دانست نه آشکار است و نه مستقیم. گمان می کنم همین تفاوت و تمایز یا چیزی شبیه آن مورد نظر شاعر نیز بوده باشد. در تعاریف جام جم دیدیم که در عالم تصوف و عرفان به دل غیب بین و نیز انسان کامل و آئینه گیتی نمای اطلاق می شود، مرتبه ای که برتر از آن برای آدمی متصور نیست. اما گم شدن خاتم در قبال آن جام جم چه مفهومی می تواند داشته باشد؟ تصور می کنم آن را، با توجه به همان معنای مستفاد از خاتم، بتوان به هرگونه حالت نادلخواه یا بروز هر دشواری یا نابهنجاری در چنان قلبی یا در روح صاحب آن تعبیر کرد که بنا بر آن امکان دارد برای مدتی بیش یا کم رشته پیوند آن با عوالم الوهی بریده شود و این دل به گونه ای آلوده و مشغول به امور اینجهانی و گرفتار امور و احوال «دار تزاحم» گردد، اما اگر این دل به راستی (و نه از راه دعوی) به خصلت آینه گونی رسیده و باز تابنده و جه پروردگار باشد چه بسا به زودی و به آسانی به حالت و هنجار اصلی خویش بازگردد. به هر حال، احوال هر عارف کامل راستین نیز آمیزه ای است از جمع و تفرقه و بسط و قبض و غیره یا «گهی بر طارم اعلی» نشستن و «گهی بر پشت پای خود ندیدن». اما از این معنای عمومی برآمده از بیت که بگذریم، به زعم این بنده، بیت تعریضی می تواند باشد از نوع معمول و معتاد حافظ به صوفیانی که دعوی ارتباط با مغیبات دارند، و احتمالاً می خواهد بگوید: اگر دل کسی به حقیقت آینه غیب باشد، او را چه غم اگر این آینه به گونه ای گذرا تیره شود

و احوالی خلاف مراد بر آن عارض گردد؟ اگر اصالتی در میان باشد همه چیز به اصل و قرار خویش باز خواهد گشت. اما قرآینی در شعر هست بر این که شاعر آن اصالت را در مورد دعویداران نمی بیند. (از آنجا که استنباط نگارنده با توجه به ملاحظه کلیت شعر است، در باب جزئیات قضایا به سخن پایانی بنگرید.)

۲. نظامی (در بیتی که وحید دستگردی جزء ابیات الحاقی آورده):

گنجینه مده به هر گدایی      ترسم که جهان کند خطایی

(لیلی و مجنون ۱۹۳)

دلی را که جایگاه والای آن را به اجمال بازگفتیم، نباید ارزانی هر مدعی بیمایه ای کرد. آینه شاهی را نمی سزد جز به شاهواره ای که خود دارای دلی از همین طراز است و قدر آن باز می شناسد سپردن؛ تا حدودی شبیه به:

خزینۀ دل حافظ به زلف و خال مده      که کارهای چنین حدّ هر سیاهی نیست

۳. لخت دوم به نظر می رسد دست کم از حیث زبانی برگرفته از ابیتی از ابن یمین در یکی از قطعات او باشد:

خوشا کسی که از و بد به هیچ کس نرسد      غلام همت آنم که این قدم دارد

(دیوان ۴۰۴)

سرو در همه گاه از بهار و خزان سبز است. این درخت، چنان که مثلاً سعدی می گوید: «پای سرو بوستانی در گل است» (غ ۷۲) مظهر پایداری و پای بندی (به طریق حسن تعلیل) خوانده شده است؛ انوری، در ضمن مناظره ای میان سرو و گل: سرو لرزان شد و زان طعنه به گل گفت که: من

پای برجایم و همچون تو نیم دست گذار

(دیوان ۱، ۱۸۸)

نیز صائب:

کوه را از پادر آرد تنگدستیها و من      سالها شد خویش را بر پای دارم همچو سرو

خود خواجه هم: ... که چو سرو پای بند است و چو لاله داغ دارد (۱۱۳/۱)

۴. نرگس: نک. ح ۱۷/۳.

قدح نرگس: قسمت تاج گل نرگس، به ویژه اگر از قسمت پهلوی نگرسته شود، همانند قدحی است بآلبه مضرّس که بر روی گلبرگهای آن شبیه قدحی است نهاده بر یک طبق یا سینی یا بشقاب. چنان که در توضیحات مربوط به نرگس اشاره شد، نوعی از نرگس را هم «نرگس قدحی» می نامیدند، و این نیز در کنار شکل قدح مانند آن



می تواند توجیه کننده این باشد که چرا نرگس در اشعار تا بدین اندازه همراه با قدح می آید. در این نوع از نرگس، تاج یا وسط گل شبیه به قدح و پیاله ای کوچک و زردرنگ است و اطراف آن شش گلبرگ سپید مایل به گرد قرار دارد. این را «نرگس نر» نیز می نامند، در مقابل نرگسی به نام «نرگس ماده» یا مضاعف، که به شیرازی «هفت زرده» می گویند، با برگهای زیاد و به رنگ بنفش و غیره. (منوچهر امیری، فرهنگِ الابنیه ۳۹۱، با تلخیص و تغییر عبارت) سلمان:

چو نرگس این قدح زر چه داری اندر دست؟      بگرد و دور بگردان، که دور گردان است

(دیوان ۴۵۶)

حافظ هم چند بار نرگس را همچون بیت متن با قدح آورده است، مثل:

نرگس مست نوازش کن مردم دارش      خون عاشق به قدح گر بخورد، نوشش باد  
ز شوق نرگس مست بلندبالایی      چو لاله با قدح افتاده بر لب جویم  
نرگس و شش درم: استعاره از همان شش گلبرگ زیر تاج نرگس است، و آن نیز در اشعار بسیار آمده است؛ سنایی:

نرگس اندر خیال بوده چنین      کافتابی میانه پروین  
گرچه از بهر مهر دلداری      شش درم ساخت، کرد دیناری  
(حدیقه ۲۱۹)

جمال عبدالرزاق:

با دلبر، می ز جام زر نوشد      چون نرگس هر که شش درم دارد  
(دیوان ۴۴۷)

کمال اسمعیل:

ز نوبهار نظر یافت شش درم هر سال      از آن قیل که خراب است جاودان نرگس  
(مونس الاحرار ۳۴۵)

شش درم پای قدح نهادن: عبارت «پای قدح نهادن» در مورد وجه یا پول، ایهام دارد: الف. صرف قدح باده کردن؛ ب. وجه را زیر قدح یا در کنار آن بر روی همان بشقاب (= گلبرگهای زیر تاج گل) نهادن؛ در مورد معنای اخیر، تا این اواخر رسم بود که در رستورانها حساب باده را معمولاً در کنار ساغر یا در ظرف زیر آن می گذاردند، و این همان وجه را پای قدح نهادن است، چنان که زنده یاد مهدی اخوان ثالث در شعر مشهور «زمستان» خطاب به مسیحی باده فروش از پشت در بسته دکان می گوید:

من امشب آمدستم وام بگزارم

حسابت را کنار جام بگذارم.

(زمستان ۹۸)

۵. زر: گل (= گل سرخ) یا غنچه آن در وسط خود دارای میله و پرچم و بساک به صورت خرده‌ها یا گرده زر است، که در شعر به زری که بر کف گل است تعبیر می‌شود، و از همین روی گاهی گل و به‌ویژه غنچه را، که این خرده‌های زر را در خود نهان می‌کند «زراندوز» یا «زرپرست» می‌نامند؛ کمال اسمعیل:

ز تنگ چشمی غنچه، اگر چه زر دارد      دهان بر ابر گشاید وزو عطا گیرد

(دیوان ۷۷۲)

خود حافظ:

احوال گنج قارون گایام داد بر باد      با غنچه بازگوید تا زر نهان ندارد

چو گل گر خرده‌ای داری، خدا را، صرف عشرت کن

که قارون را غلطها داد سودای زراندوزی

عقل کل: عقل اوّل، صادر اوّل، نخستین آفریده آفریدگار در سلسله مراتب

آفرینش (نک. «عقل - عشق» در: ح ۵/۱۰).

می‌گوید: تو چون گل مباش که زر دارد ولی آن را خرج جام باده (با توجه به شکل جام‌گونه گل سرخ) نمی‌کند، وگرنه عقل کل نه یک، بلکه صد عیب از همین رهگذر بر تو خواهد شمرد. ذکر عقل کل برای آن است که بگوید بالاتر از او در مراتب عقول و ارواح وجود ندارد تا بدین وسیله حکم وی را لازم‌الاجرا بنمایاند. «صد» عیب هم به همین دلیل است، یعنی اگر فرضاً عقل معمولی بتواند یک یا چند عیب بر کسی بگذارد، عقل کل (جامع عقول) لابد قادر به گرفتن صد عیب بر آدم برکنار و بی‌خبر از لذت شرب یا شخص خسیسی است که از صرف پول و زر به پای باده دریغ می‌کند. ت: شناسه مفعولی که مقدّم واقع شده است، به جای «به صد عیب متّهمت دارد».

۶. سعدی:

به بوی زلف تو با باد عیشها دارم      اگر چه عیب کنندم که: بادپیمایست

(غ ۱۱۳)

تجرّد: در لغت برهنه شدن از جامه است. الجرّد و التجرید = برکندن پوست، موی و جامه؛ تَجَرَّدَ مِنْ ثَوْبِهِ. (لسان‌العرب) مجازاً در اصطلاح تصوّف عبارت است از قطع علائق دنیوی و عاری شدن از هر آنچه مربوط به جهان محسوسات است یا انقطاع از ماسوی‌الله. معنای تنهایی نیز دارد، که آن نیز می‌تواند برگرفته از معنای لغوی یا

اصطلاحی آن باشد. عبّادی (در ذیل «تجريد»): «بدان که هرچه علايق است جان را حجاب است و بند روندگان است، و رونده در راه هرچند مجردتر و سبکبارتر، آمین تر و راه بر وی انجامیده تر.» (التصفيه فی احوال المتصوّفه ۱۲۸) عزالدین محمود کاشانی، در باب تجريد و تفرید: «تجريد ترک أعراض دنیوی است ظاهراً و نفی أَعْوَاضُ أُخْرَوِی و دنیوی باطناً، و تفصیل این جمله آن است که مجرد حقیقی آن کس بود که بر تجرّد از دنیا طالب عوضی نباشد بلکه باعث بر آن، تقرّب به حضرت الهی بود [...] و اما تفرید، نفی اضافتِ اعمال است به نفس خود و غیبت از رؤیت آن به مطالعة نعمت و منت حق تعالی بر خود [...] پس حقیقت تجريد، که ترک توقع اعْوَاض است، لازم حال تفرید بود، چه هرگاه که توفیق تجريد و طاعت نعمت الهی داند، نه فعل و کسب خویش، بر آن عوضی توقع ندارد و بلکه وجود خود را غرق منت بیند.» (مصباح الهدایة ۱۴۳)

شُغل: شغل دل: ناراحتی خاطر، نگرانی، اضطراب، دل مشغولی (دهخدا) به گمانم از این میان معنای دل مشغولی یا اشتغال خاطر یا به قول امروزیان درگیری ذهنی و درونی برای آن مناسب باشد، در برابر تجرّد به معنای دوری، برکناری و پیراستگی از تمامی امور و احوال و علايق جهان محسوسات. «و اگر این اخبار به مخالفان رسد [...] جز درد و شغل دل نیفزاید.» (تاریخ بیهقی ۴۹۹) سعدی:

هیچم از دینی و عقبی نبود گوشه خاطر      که به دیدار تو شغل است و فراغ از دو جهانم  
(غ ۴۱۷)

حافظ در این بیت هم آن را به معنای مشغله و اشتغال خاطر یا دل مشغولی آورده است:

پند عاشقان بشنو، وز در طرب بازای

کاین همه نمی ارزد، شغل عالم فانی

بوی - باد - دم: نک. تحلیلی درباره پیوند آنها با یکدیگر در: ح ۸۷/۴.

باد صبا و باد صبح، بوی یار را، که از گلهای گونه گون گرفته است، به همه جا می پراکند، از جمله در مشام عاشق، و او را نیز به خود دل مشغول می دارد. گاهی این شغل یا اشتغال خاطر همراه با گفت و شنید یا کشمکش عاشق با باد است بر اثر غیرت از این که باد این نکهت را به اغیار نیز می رساند:

تادم از شام سر زلف تو هر جانزند      با صبا گفت و شنیدم سحری نیست که نیست

مطلب دیگر نقش همین زلف در بیت متن است. زلف نماد تعدّد و تکثر است، و

«صد شغل» حاکی از آن است که هر تار آن برای خود عالمی از تأمل و عاملی برای اشتغال ذهن به چیزی و جنبه‌ای خاص از این «مجمع پریشانی» است. از همین روی است که زلف را عامل تفرقه خاطر خوانده‌اند، اگرچه رموز و زوایای باریک آن را نیز در ارتباط با اشتغال خاطر نباید از نظر دور داشت. به هر حال، هرگونه پراگندگی و مشغله‌ای از این شمار، خود در برابر آن «تجرّد» قرار می‌گیرد که شاعر داشته یا لاف از آن می‌زده است. زلف را بیهوده دام و مرکز خوف و خطر ندانسته‌اند. (نیز نک. ح ۱۰۷/۸)

۷. دلدار: اینجا به نظر نمی‌رسد به معنای معمول (یار، دلبر) باشد، بلکه نگهدارنده و حفاظت‌کننده دل مراد است. اگر آن را یار و دلبر بگیریم نقیض بیت ۶ خواهد بود، که در آن نهایت آرزومندی و شیفتگی را نسبت به او ابراز داشته است، به‌ویژه این که می‌گوید هیچ «دلداری» نمی‌یافته که اهل «نظر» و «کرم» باشد، و چنین چیزی هرگز به یار و معشوق گفته نمی‌شود. می‌گوید: اینها که او می‌بیند نه اهل نظرند و نه دارای همت عمل و قدم برداشتن. بنابراین همین نیز می‌تواند مؤید حدس این نگارنده باشد که حافظ روی سخن با شیوخ خانقاه و صوفیانی دارد که به زعم او عاری از معرفت و عرفان‌اند.

۸. در قرآن دهها بار تأکید شده است که غیب‌دانی جز خدا نیست، و در این میان رسول‌الله نیز مستثنی نشده است؛ مثال: فَقُلْ إِنَّمَا الْغَيْبُ لِلَّهِ (یونس ۲۰) لِلَّهِ غَيْبُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ (نحل ۷۷) حافظ، اسرار الهی کس نمی‌داند، خموش... (۱۶۴/۹)

۹. جیب: گریبان پیرهن، هرگاه بریده و دوخته شود. (صحاح) گریبان پیرهن (جمهرة) بالفتح، گریبان و پیرهن [ظ. گریبان پیرهن - م] و سینه و دل؛ از منتخب. و مجازاً به معنی کیسه‌ای که زیر گریبان می‌دوختند و حالا بر کیسه دامن [= جیبی که در زمان مؤلف بر دامن جامه می‌دوختند - م] اطلاق کنند، و این مجاز در مجاز است، چنان که فتیله شحمی را شمع گفتن [...] جیب بالكسر، جمع جیب، خلاف قیاس، زیرا که فَعَلَ بالفتح را، که اجوف یائی باشد، جمع بر وزن فِعَال نمی‌آید. (غیاث) توضیح گویا و دقیق است، ضمن این که عبارت «حالا بر کیسه دامن...» نشان می‌دهد که در قرون قبل از سده ۱۲ (تألیف غیاث) دوختن جیب در پایین دامن قبا به شیوه شبیه امروز مرسوم نبوده، اما در زمان مؤلف رایج شده است. بنابراین، ظاهراً در زمانهای پیش از آن، از جمله حافظ، اشیا را می‌بایست در کیسه گریبان بگذارند یا بر بند قبا ببندند.

صَمَد: (در عربی صفت) = مهتر؛ منتهی الارب، مهذب الاسماء، غیاث اللغات. آن که آهنگ به وی کنند در مهمّات. منتهی الارب. پناه نیازمندان؛ ترجمان علامه جرجانی. پاینده؛ منتهی الارب. دائم، رفیع، بی نیاز، قومی که خرقه نباشد ایشان را. منتهی الارب (دهخدا)

صمد، بنا بر آنچه ذکر شد، ایهامی دارد میان معنایی چون بی نیاز و کسانی که خرقه ندارند (معنای اخیر به قرینه «خرقه»).

صنم: بت، وثن، فغ، بُد، جمع: أصنام، مجازاً هر زیباروی و دلدار زیبا؛ صنم نیز همچون برابر پارسی آن «بت» دارای دو معنای متضاد مثبت و منفی است، بدین سان که هر جا که در برابر خداوند و چون حجابی در راه مشاهده یا شناخت وی قرار گیرد، معنای حجاب و حایل و مانع از هر دست دارد، چون بسا چیزهای زیبا و دوست داشتنی که ممکن است چشم افسا و فریبنده آدمی و بازدارنده او از حق و حقایق باشند. اما در مواردی نیز به عکس، چونان عنصری جمالشناختی، استعاره یا نمادی می شود از وجه زیبای خداوند، جمالی که تمامی زیباییهای اینجهانی به قول خواجه «زیر دست حسن» اویند و در برابر وی وزن و اعتبار و مکانتی ندارند. بت، در اصطلاح سالکان، عبارت است از مظهر هستی مطلق، که آن حق است. پس بت من حیث الحقيقة حق باشد، باطل و عبث نیست، و بت پرست را که حق پرست گویند از این جهت است که حق به صورت بت ظهور نموده است، وَ قَضَى رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاه. کشف اصطلاحات الفنون (دهخدا، به تلخیص) خاقانی نیز «صمد» و «صنم» را با هم آورده است:

هم نمودار سجود صمد است      شمنان را که هوای صنم است

(دیوان ۸۲۱)

خود حافظ هم در جای دیگر:

گفتم: صنم پرست مشو، با صمد نشین      گفتا: به کوی عشق هم این و هم آن کنند  
همچنین او «بت» را هم مثل «صنم» به هر دو معنای مذکور آورده است. (به معنای معشوق زیباروی، مثلاً در ۵۱/۴، و به معنای حجاب حقیقت، مثلاً ۴۶۵/۳).

\* \* \*

به گمانم با قدری باریک شدن در شعر بتوان طرح محتوایی مشخصی را در آن یافت، به ویژه که ترتیب ابیات در خانلری و قزوینی و نیز چندین طبع معتبر دیگر

به همین گونه است. احتمال می‌رود که در مطلع می‌خواهد با ذکر دلی به راستی مصفاً و آینه‌گون، بدون آن که از نقطه مقابل آن نام ببرد، آن را از آنچه صوفیان و شیوخ خانقاه‌نشین مدّعی آن‌اند جدا و متمایز کند. در شرح بیت گفتم که دلی که به راستی «آینه شاهی» است به فرض هم که امری نادلخواه بر آن عارض شود، باز دیر یا زود بهنجار و «بساز» خواهد شد، اما شاعر به اقتضای شعر سمبولیک (در حداقل لفظ و با اجمال و فشردگی) این را نیز حالی خواننده می‌کند که هر دلی این‌گونه نیست و در حقیقت کسانی هم که به ادعا نام «صاحب‌دل» بر خود نهاده‌اند نیز وجود دارند. تصور می‌کنم که گره این ایجاز با پارالل‌سازی که در چند بیت دیگر کرده است گشوده و قرآینی هم از آن نوع دل فاقد روح حقیقت به دست داده می‌شود. به هر حال، در هر شعر سمبولیک و طبعاً فشرده‌ای نباید انتظار داشت که شاعر با ایضاح همه چیز مخاطب را به اصطلاح شیرفهم کند، بلکه خود مخاطب باید ذهن را در جستجوی پاره‌ای ناگفته‌ها و عناصر محذوف به تکاپو وادارد. درست از همین روی بود که نیمایوشیج (پیشوای سمبولیسم جدید بازمینه اجتماعی و سیاسی) می‌گفت: شعر من برای اذهان تنبل ساخته نشده است. حال که سخن از نیما و نمادگرایی او شد، بد نیست مثالی از خود او و از اشعار سمبولیک وی بزنم:

خشک آمد کشتگاه من

در جوار کشت همسایه.

گرچه می‌گویند: «می‌گریند روی ساحل نزدیک

سوگواران در میان سوگواران.»

قاصد روزان ابری، داروگ! کی می‌رسد باران؟...

(مجموعه کامل اشعار ۵۰۴)

شاعر وقتی می‌گوید: کشت او «در جوار کشت همسایه» خشک شده است، دیگر نیازی ندارد گوشزد کند که کشت همسایه به خلاف آن‌او سبز و خرم است و یکچنین نابرابری و تبعیضی به اصطلاح در یک گله جا وجود دارد، بلکه همه چیز از همان «در جوار» برمی‌آید. نیز درست به همین سان در لختهای بعدی به هیچ روی احتیاجی نیست بگوید که عده‌ای به جای سعی در درک علل و عوامل نابرابری و از میان بردن آنها تنها به گریه و ندبه بسنده کرده‌اند، چون شاعر همین محتوی را در نهایت فشردگی با یک «گرچه» بیان کرده است. این یکی از فرقه‌های فارق چنین شیوه‌ای با شیوه‌های دیگر است. باری، آن پارالل یا موازی‌سازی از بیت ۲ آغاز می‌شود:

«گدایان» یا بیمایگان مدّعی در برابر «شاه‌وش». بیت ۳ نیز چنین است، اگرچه این بار با «سرو» آزاده و بلندهمت و همیشه سبزی که می‌تواند کنایتی از دل یا صاحب‌دل راستین و البته ایستاده و آبدیده باشد در برابر «هر درخت». حالا به فرض هم که این بیت را حاوی مضمونی متفاوت بدانیم (اگرچه من بعید می‌دانم پیوندی با پیش از خود نداشته باشد) باز دست‌کم در چهارچوب همان سنجش یا موازی‌سازی قرار دارد. اما بیت‌های ۴-۶ در حال و هوایی ظاهراً متفاوت است، بدین گونه که از ضرورت طرب و باده سخن می‌رود و محتوایی چون مستی و عشق را همراه با عناصری از جمال و نگاه جمال‌دوستانه دنبال می‌کند، اما چنانچه بخواهیم آنها را هم بر وفق همان پیوستگی محتوایی دنبال کنیم، می‌توانیم بگوییم که شاعر با آنها نمونه‌ای از عشق و جمال‌پرستی ناب و بی‌شائبه دعوی را در برابر آنچه محصول پندار مدّعیان غیبدانی است می‌نهد، هرچند در سومین بیت هم «لاف تجرّد»، با آن که شاعر آن را به خود نسبت می‌دهد، گمان نمی‌کنم باز خالی از تعریضی باشد به همان صوفیانی که خود را مجرد و تارک جمله علایق دنیوی فرامی‌نمایند. مگر آن همه کنایه و تعریض را از او در حق این گروه ندیده‌ایم؟ آیا تصادفی است که درست پس از آن، باز با پیگیری همان سنجشها، نخست می‌پرسد: مراد دل خود را در چنین اوضاعی از کدام صاحب‌نظر و عمل و همتی طلب کند، و آنگاه بلافاصله با حکم «ز سرّ غیب کس آگاه نیست» هم پاسخ به پرسش مطلع را درباره «دل غیب‌نما»ی مورد ادعا می‌دهد و هم قضیه را فیصله می‌بخشد. اکنون دیگر به نظر می‌رسد تعریض بیت آخر، یعنی «خرقه صنم‌پرستی» برای صوفیان، کنایه ابلغ از تصریح باشد، همچنان که گفته است:

خدا زان خرقه بیزار است صد بار      که صد بت باشدش در آستینی

آیا دیگر جای تردیدی در محتوای یاد شده هست؟

و اما تقی پورنامداریان با طرح گروه‌بندیهای معنایی از عناصر این شعر و با دقت نظر خاص خود احتمال بروز تناقضی را میان بیت ۱ (که از دل غیب‌نما حرف می‌زند) و بیت ۸ (که کسی آگاهی از غیب ندارد) مطرح می‌کند، اگرچه خود ایشان به رفع آن برمی‌خیزند، با طرح دو فرض مختلف، بدین سان که: اگر مطلع را شاعر خطاب به خود یا شخص دیگری گفته باشد که چیز عزیزی را از کف داده و بدین وسیله به خود یا آن شخص دل‌داری داده باشد که این دل غیب‌نما عاقبت گمشده را باز خواهد یافت، در این صورت تناقضی میان دو بیت روی می‌نماید؛ اما اگر مطلع خطاب به متصوّفه بی‌حقیقت و مدّعی گفته شده باشد، تناقضی وجود نخواهد داشت. (گمشده لب دریا

۲۶۵-۲۶۸، به تلخیص) این نگارنده نظر و تحلیل خود را از شعر بیان داشت، که تناقضی هم میان دو بیت نیافت. اما در مورد اصل سخن ایشان ملاحظه‌ای دارد بدین سان که: حتی به فرض هم که، مطابق قول اول ایشان، شاعر بیت را خطاب به خود یا شخص خاص دیگری گفته باشد (اگرچه به گمانم نشان دادم که چنین نیست) باز هم بعید می‌بینم این دو گزاره ناسازگار و متناقض با همدیگر باشند بلکه دو چیز متفاوت می‌نمایند. مراد از «دل غیب‌نما» یا «آینه‌شاهی» دل یا روح پاکیزه و مصفا‌ی است که چنان خصلت آینه‌گون یافته که پذیرای پرتو نور جمال الهی شده، چنان که در منابع تصوف و اشعار عارفانه این همه از آن سخن رفته است، و این با علم به غیب و سرّ غیب فرق دارد، و هیچ‌یک از متصوفه یا شاعران عارف هم، با آن که بسیار از دل و روح آینه‌گون سخن گفته‌اند، ادعای علم به غیب نکرده است، و اگر هم چیزی از این مقوله به زبان براند تنها در چهارچوب طامات‌گویی می‌تواند باشد و بس. آیا پورنامداریان عزیز خود کم دیده است که دل و روح را آینه‌غیب یا غیب‌نما خوانده باشند؟



- ۱ آن کس که به دست جام دارد  
سلطانی جم مدام دارد
- ۲ آبی که خَضِر حیات ازو یافت  
در می‌کده جو، که جام دارد
- ۳ سر رشته جان به جام بگذار  
کاین رشته ازو نظام دارد
- ۴ ما و می، و زاهدان و تقوی  
تایار سر کدام دارد
- ۵ بیرون ز لب تو، ساقیا، نیست  
در دور، کسی که کام دارد
- ۶ نرگس همه شیوه‌های مستی  
از چشم خُوش به وام دارد
- ۷ ذکر رخ و زلف تو، دلم را  
وردی است که صبح و شام دارد
- ۸ بر سینه ریش دردمندان  
لعلت نمکی تمام دارد
- ۹ در چاه زَنخ، چو حافظ، ای جان  
حسن تو دوصد غلام دارد

۱. مُدام: ایهام: همیشه و دایم + شراب (نک. ح ۱۱/۲). سخن از «جام جم» است.  
(نک. ح ۴۸/۵).
۲. خَضِر یا خِضِر: = خَضِر؛ دو خوانش نخست به ضرورت وزنی است.  
آبی که...: آب حیات، آب حیوان، آب زندگی، چشمه حیوان، آب جاویدان  
(وارسته، مصطلحات الشعراء ۳) (درباره خضر و آب حیات، نک. ح ۴۰/۹).
۳. سر رشته جان: آنگاه که باده با «جان» مرتبط می‌شود، پیداست که سخن از  
سرمستی روح است، و نه مستی از باده انگوری.

## ۴. خود حافظ:

زاهد شراب کوثر و حافظ پیاله خواست

تا در میانه خواسته کردگار چیست

لخت دوم یادآور این مثل رایج است: تا یار کِرا خواهد و میلش به که باشد. لخت اخیر را دهخدا بدون ذکر نام سراینده ضبط کرده است. (امثال و حکم ۱، ۵۴۰)  
۵. دَور: ایهام به سه معنی: الف. زمان، روزگار؛ ب. گرداندن شراب در محفل باده‌خواری؛ ج. گرداگرد لب

کام: ایهام: آرزو، خواست + دهان، سقف دهان (به قرینه «لب»)

۶. تشبیه از نوع معکوس یا مقلوب است، چون به جای تشبیه چشم یار به نرگس مست، نرگس از حیث مستی به چشم یار مانده شده است. یک نمونه گویا از آن: «خرشید چون کلاه گوشه نوشیروان از کوه شهوار طلوع کرد، مهر چون ورق بزرجمهر از مطلع شرقی برتافت.» (نفثة المصدور ۴۲)

۷. ذکر: (در عربی مصدر) به دو معنی: یاد کردن یا به یاد آوردن (معنای لغوی) و یاد کردن خداوند و خواندن ادعیه یا آیات یا اوراد به صوت آهسته یا در دل، که معنای مصطلح دینی و عرفانی است. (نیز نک. «ذکر» در: ح ۲۲۶/۴).  
ورد: نک. ح ۱۵۵/۲.

صبح و شام: از نظر بیان، به ترتیب استعاره از رخ سپید و زلف سیاه؛ از نظر بدیع، ایهام به همین دو معنی

۸. بیتی مطابق طبع قزوینی (۱۳/۶):

لب و دندانت را حقوق نمک

هست بر جان و سینه‌های کباب

- ۱ بَتی دارم که گرد گُل ز سَنبل سایه بان دارد
- بهار عارضش خطّی به خون ارغوان دارد
- ۲ غبار خط بیوشانید خورشید رخس، یارب
- بقای جاودانش ده، که حسن جاودان دارد
- ۳ چو عاشق می شدم، گفتم که: بردم گوهر مقصود
- ندانستم که این دریا چه موج خون فشان دارد
- ۴ ز چشمت جان شاید برد، کز هرسو که می بینم
- کمین از گوشه‌ای کردست و تیر اندر کمان دارد
- ۵ ز سرو قد دلجویت مکن محروم چشم را
- بدین سرچشمه‌اش بنشان، که خوش آبی روان دارد
- ۶ به فتراک ار همی بندی، خدا را، زود صیدم کن
- که آفتهاست در تأخیر و طالب را زیان دارد
- ۷ چو دام طَرّه افشانند ز گرد خاطر عشاق
- به غمّاز صبا گوید که: راز مانِهان دارد
- ۸ چو در رویت بخندد گل، مشو در دامش، ای بلبل
- که برگل اعتمادی نیست، و حسن جهان دارد
- ۹ ز خَوف هَجَرم ایمن کن، اگر امید آن داری
- که از چشم بدانندیشان خدایت در امان دارد
- ۱۰ بیفشان جرعه‌ای بر خاک و حال اهل شوکت پرس
- که از جَمشید و کیخسرو فراوان داستان دارد
- ۱۱ خدا را، داد من بستان ازو، ای شِحنه مجلس
- که می بادگیری خوردست و سر بر من گران دارد
- ۱۲ چه عذر بخت خود گویم، که آن عیار شهر آشوب
- به تسلخی کشت حافظ را و شَگر در دهان دارد

۱. گل - سَنبل - سایه بان: گل (= گل سرخ) استعاره از رخسار زیبا و خوش آب و

رنگ (نک. ح ۴/۳). سنبل استعاره از زلف یا طره (نک. ح ۵/۸۱). سایه بان (= سایبان) از سایه + بان (پسوند حفاظت و اتصاف) آفتابگیر، که چتری است که بر سر پادشاهان دارند تا مانع تابش آفتاب گردد. معرب آن: صُوان (متن برهان و حاشیه معین) احتمال می‌دهم به قرینه سنبل چیزی چون آلاچیق (یا آلاچق) که از گلها و گیاهان می‌سازند نیز قابل اراده باشد. نظیر همین در بیت دیگر او: گلبرگ راز سنبل مشکین نقاب کن... (۳۸۷/۱) با این تفاوت که گلبرگ جای گل را گرفته و نقاب به جای سایه بان آمده است. بهار: فصل بهار به اعتبار وجود گلها و جمال و صفای منظر، به‌ویژه در مورد محبوب جوان، با ایهام به سه معنای دیگر: الف. شکوفه یا گل، مثل بهار نارنج (معین، بهرام گرامی، گل و گیاه ۱۹۵) ب. (گیاهشناسی) گیاهی از تیره مرکبان، که چهار گونه از آن شناخته شده، گل‌هایش زرد رنگ است و به عنوان گل زیتنی در باغها کاشته می‌شود، گل گاوچشم، اُقحوان اصفر. (معین) گاوچشم: عربی عین البقر؛ «بهار را عین البقر خوانند، وی آماسهای سخت را بگشاید چون از او موم روغن کنند.» (الابینه، طبع عکسی زلیگمان ۵۶، به نقل از فرهنگ تاریخی زبان فارسی، بخش اول، آ-ب، ذیل «بهار») ج. بتخانه و آتشکده؛ آندراج، جهانگیری، رشیدی. آتشخانه و بتخانه؛ غیاث (دهخدا) فرالاوی:

نه همچون رخ خوبت گل بهار      نه چون تو به نکویی بت بهار

(ژیلبر لازار، اشعار پراکنده ۲، ۴۱، به نقل از فرهنگ تاریخی، همان جا)

فرخی:

آه و دردا، که کنون برْهَمَنان همه هند      جای سازند بتان را دگر از نو به بهار

(دیوان ۹۱)

ادیب صابر:

بهار و سرو و گل و سوسن، ای بهار بتان

چو در کنار منی، جمله در کنار من است

(دیوان ۱۹)

خط به خون: فرمان مکتوب به قتل (با ایهام خطّ به خط سبز؛ نک. «خط» در: ح

(۳/۴).

عطار:

گر آتش آه ماست، دیرت بگرفت      ور خطّ به خون ماست، زود آوردی

(دیوان ۲، ۱۰۳۱)

هم او:

سبزی خط تو سرخ رویی من است      کان سبزه مرا خط به خون می آرد  
(مختارنامه ۱۸۴)

سعدی «پروانه به خون»:

بر دیده من برو، که مخدومی      پروانه به خون بده، که سلطانی  
(غ ۶۱۲)

در بیت متن، چهره سرخ ارغوان گونه یار، با آن خط سبز گرد لب، گویی فرمان به ریختن خون ارغوان می دهد (ارغوان همرنگ خون است). تشبیه مضمهر همراه با تفضیل مشبه بر مشبه به است، زیرا گونه یا چهره یار به صورت پوشیده به گل ارغوان مانده شده و با خط به ریختن خون آن، معنای تفضیل یا برتری بیان گردیده است. زنده یاد زریاب خویی ظاهراً التفاتی به علاقه خون ارغوان و رنگ عارض یار نکرده و نوشته اند: «در این بیان که بهار عارض دوست خط داده است که ارغوان را بکشند، من لطف و ظرافتی نمی بینم.» (آئینه جام ۱۶۸-۱۶۹) ایشان به نظر می رسد ارغوان را به جای مشبه به در تشبیه مضمهر، استعاره از چهره گرفته و فرمان کشتن را به پوشاندن رخ یار تعبیر کرده اند. این در حالی است که (همچنان که در جای خود گفته ام) این نوع تشبیه یکی از مهمترین هنرها و شگردهای بیانی حافظ است و معمولاً آن را بسیار خوب از کار درمی آورد، و قضا را یکی از عوامل مهم لطافت شعر اوست. خلاصه کلام این که ارغوان در برابر عارض یار شاعر باید برود و بمیرد. البته خط به خون، معنایی عکس این هم داشته، بدین سان که برای ابراز وفاداری و پیمان وفاهم خطی با خون خود نوشته به طرف می داده اند، چنان که مثلاً خاقان چین بدین گونه به اسکندر ابراز وفاداری می کند:

دهم خط به خون نیز من شاه را      که جز بر وفانسپرم راه را  
(شرفنامه ۳۹۶)

که در این صورت باید گفت: عارض یار، خط با خون ارغوان به نشانه پیمان یگانگی (از نظر سرخی) از او گرفته. اما بسی بعید است اراده چنین معنایی، زیرا اولاً هیچ گونه قرینه ای در کلام، مثل وفا، الفت و غیره، وجود ندارد؛ ثانیاً وقتی معنایی به آن خوبی و رسایی هست چه نیازی هست که، مثلاً با توجیهی چون ایهام به دو معنی، ذهن خواننده را میان دو تعبیر متضاد سرگردان و بیت را بی جهت دوچار ازدحام تصویری کنیم؟ و اما «خط به خون» (به معنای درست پیشگفته) در برابر «خط امان» است،

چنان که خود خواهه می گوید:

ساقیا، عشرت امروز به فردا مفکن      یا ز دیوان قضا خطّ امانی به من آر

هاشم جاوید ظاهراً تصویر موجود را (چنان که توضیح شد) کافی نمی داند و بر آن است که معنای ایهامی دیگری هم دارد، و آن این که «گویی با خون ارغوان بر برگ بهار (شکوفه) نقش و نگار کرده باشند، و هم این چهره گلرنگ با زیبایی آب و رنگ خود فرمان ریختن خون ارغوان را در دست دارد.» (حافظ جاوید ۸۹) نمی دانم آیا ایشان این را می پذیرند که ما، هموطنان حافظ، آن قدر ایهامباره شده ایم که حتی حاضریم عیب یا مشکل ازدحام تصویری را، آن هم در مواردی که نیازی بدان نیست، بر شعر بیفزاییم؟ گمان می کنم مشکل سخن ایشان این باشد که در تشبیه تفضیل (به وجهی که ذکر کردم) طبعاً این معنی که گویی گونه های یار با خون ارغوان منقش شده وجود دارد، به مصداق «چون که صد آمد...»، و آیا بهتر نیست به همان بسنده کنیم؟

۲. غبار خط: مویهای خرد و نرم سیه فام (یا به سبزی زننده) رسته بر پشت لب یا بنا گوش پسران نوبالغ به غبار مانده شده. پیدا است جنس ذکور مراد است. نیز ایهامی دارد به «خط غبار» که نوعی خط بسیار ریز بوده، که به دلیل ریزی به غبار مسمّی شده است. خطّ غبار: کنایه از خطی است که تازه از رخسار جوانان دمد. لغت محلی شوستر، نسخه خطی (دهخدا) حافظ خود «خط غبار» را نیز دارد. (نک. ح ۳۲۰/۱). اگرچه غبار خط هم تیره است و برای معنای پوشانیدن رخسار سپید و خورشیدگونه کفایت می کند، اما من گمان می کنم حافظ در اینجا به کسوف خورشید نظر دارد و سایه ای را که ماه بر روی خورشید می اندازد به غبار خط تعبیر کرده، و شاید هم «حسن جاودان» تعبیری باشد از به هم آمیختن ماه و خورشید (که حسنی برتر از آن متصوّر نیست). آن غبار خط هم که می گوید، مربوط به قمر در آخر هر ماه است که شکل هلالی دارد، و از همین روی «خط هلالی» خوانده می شود:

عشق من با خط مشکین تو امروزی نیست      دیرگاه است کزین جام هلالی مستم

که در آن همان خطّ هلالی مورد نظر است، چنان که گفته است: ... یا رب، چه درخور آمد گردش خط هلالی (۴۵۳/۱) و: ... که گرد مه کشد خطّ هلالی (۴۵۴/۱۰) اینک به سخن ابوریحان بنگریم تا معنای بیت هرچه روشنتر شود: «قمر، به آخر ماه تازی، بامدادان باریک بود وز آفتاب سوی مغرب و باز هم بدان باریکی پدید آید شبانگاه چون ماه تازی، دیگر [= بار دیگر، دوباره - م] نو گردد وز آفتاب سوی مشرق شود. و تا از مغرب آفتاب به مشرق شود ناچاره بر وی بگذرد. این گذشتن اگر بر آن نهاد بود

که میان آفتاب و میان بصر ما باشد، او را از ما بپوشاند یا همه یا پاره‌ای. پس آن سیاهی کسوف که بر آفتاب دیده آید، آن تنِ قمر است به لون خویش که آفتاب را از ما بپوشاند.» (التفهیم ۲۱۴)

بپوشانید: چنین است در اکثریت قاطع نسخ قدیمی. قزوینی هم همین را دارد، نیساری نیز؛ اما سایه ضبط معدودی از نسخ، آن هم نه چندان قدیمی، یعنی «نپوشانید» را اختیار کرده است. به گمانم اگر شاعر چنین مقصودی می داشت، می توانست آن را با بیانهای بهتر از «غبار خط نپوشانید...» بیان دارد. آیا استاد ابتهاج، با آن همه پیشینه توانایی در زبان، می تواند بپذیرد که حافظ این چنین سخن گفته باشد؟ وانگهی، مگر این که خط محبوب صورتش را نپوشاند اصلاً چیز خوبی یا صفت مثبتی است؟ مگر حافظ خود نمی گوید:

ز خط صد جمال دیگر افزود      که عمرت باد صد سال جلالی؟

بیت اخیر تقریباً نظیر «بقای جاودانش ده» است.

حسن جاودان: در حالی که جملگی نسخ خطی موجود و طبعهای معتبر همین را دارند، خانلری احتمال داده که «حسن جادوان» بوده باشد، با این توجیه که در برخی داستانها جادوگر خودش را به صورت دختری زیبا در می آورد. (دیوان ۲، ۱۱۷۲) این در حالی است که حتی صاحب ذوق ورزانه ترین تصحیح از حافظ، شادروان انجوی شیرازی، هم نه چنین احتمالی داده و نه در متن خود اعمال کرده است. اما اسلامی ندوشن بر این سخن خانلری خرده گرفته که چنان جادوئیهایی نه از مقوله زیبایی راستین بلکه معنای زشتی است. («دنباله حکایت حافظ»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، س ۲۵، ش ۱-۴، پاییز ۱۳۶۷، ص ۱۰۶-۱۰۷). من، در عین بعید دانستن حدس خانلری، با این حکم اسلامی ندوشن هم نمی توانم موافق باشم، زیرا حسن جادوان هم همیشه چیز بدی نبوده، چنان که این همه در اشعار از جادوی زیبایی و زیبایی جادوانه و افسونگرانه ستایش شده است، و به هر حال در این مورد باید بر حسب موضع حکم بر خوبی یا ناخوبی آن کرد. آخرین نکته در این باب این که: درست است که حافظ معمولاً از تکرار یا مترادف نادلپذیر یا ناسودمند بیزار و گریزان است، اما «بقای جاودان» و «حسن جاودان» را گمان نمی کنم بتوان از این شمار انگاشت، زیرا شاعر در برابر زیبایی جاودانه دلدار برایش آرزوی بقای جاودان نیز دارد.

۳. این محتوی هم در ردیف «که عشق آسان نمود اول...» (۱/۱) و «تحصیل عشق و

رندی، آسان نمود اول...» (۳۰۱/۲) است. عشق عارفانه معمولاً در آغاز نمودی دلپذیر و آسان یاب دارد، لیکن به محض فروافتادن در آن و گام نهادن در راه سلوک معلوم می‌شود که چه عقبات و عقوبات و خوف و خطرهای و مشکلات و موانعی دارد.

دریا چه: ایهام ساختاری با «دریاچه» دارد.

موج دریا: احتمالاً ایهامی به اعتبار خون‌فشانی به نوعی شمشیر به نام «موج دریا» دارد. فخر مدبر در ضمن سخن از انواع تیغ‌های هندی می‌گوید: «...گوهر پَر مگس، که آن را به سبب بسیاری بند "موج دریا" خوانند.» (آداب الحرب و الشجاعة ۲۵۸)

۴. کمین - کمان: جناس شبه اشتقاق یا به قولی جناس وسط (تفاوت مصوت وسط) دارد.

گوشه: ایهام: الف. کنج و مکان خلوت و عزلت یا کمین؛ ب. گوشه چشم؛ ج. گوشه یا گوش در کمان، محل نصب زه در دو سر آن؛ «کمان خوارزمی، کوتاه‌خانه و درازگوشه باشد.» (فخر مدبر، همان ۲۴۲) امیرحسن دهلوی با همین ایهام، ولی با قدری تغییر، بدین سان که می‌گوید: عاشق برای پرهیز از تیر معشوق، کمینگاه یا پناهگاه اختیار می‌کند:

چشم مستش، که دلی گوشه‌نشین دارم ازو      خوش کمانیست که پیوسته کمین دارم ازو  
(دیوان ۳۲۲)

(نیز نک. «گوش» در: ح ۱۸۷/۵؛ در مورد ایهام میان دو معنای کنج خلوت و گوشه چشم، نک. ح ۳۹/۴.)

۵. سرو قامت یار - جویبار چشم عاشق: این مضمون را، که مبتنی بر جویبار اشک شاعر یا ایهام جویبار یا جوی به آن است، بیشتر غزلسرایان آورده‌اند و تنی چند از آنان بارها آن را به صورتهای مختلف بازگو کرده‌اند (از جمله حافظ). معدودی را به عنوان نمونه نقل می‌کنم؛ خواهجو:

خوش بیا بر طرف دیده خواهجو بنشین      همچو سروی که وطن بر لب جویی دارد  
(دیوان ۴۲۷)

دائم خیال قدّت بر جویبار چشمم      چون سرو جویباری بر طرف چشمه رُسته  
(همان ۴۸۷)

عبید:

خیال مهر تو در چشم هر سهی سرویست

که در حوالی اش آب زلال می‌گذرد

(کلیات ۷۰)



سلمان:

راستی از سرو قدّت طُرفه تر در چشم من

هیچ شمشادی به طُرف جویباری رُسته نیست

(دیوان ۶۳)

سرو قدّت راست جابر جویبار چشم و دل

حبّذا باغی که سروش اینچنین دلجو بود

(همان ۱۰۹)

ناصر بخارایی:

نشین، ای نازنین، در چشم من چون مردم دیده

که تو سرو روانی، سرو بر آب روان خوشتر

(دیوان ۲۹۸)

نمونه‌ای از چندین بیت حافظ با این مضمون:

بر خاک درت بسته‌ام از دیده دو صد جوی

تا بو که تو چون سرو خرامان به در آیی

۶. فتراک: سَموت زین (صاح الفرس؛ سَموت = فتراک؛ برهان، آندراج. به ترکی:

قنjqوقه؛ برهان) دُوالِ [= بند چرمین - م] آویخته از زین (تحفة الاحباب) تسمه و دُوالی

باشد که از پس و پیش زین اسب آویزند. (برهان) ترک بند (دهخدا، یادداشت مؤلف) به

فتراک بستن = صید و اسیر خود کردن، درحالی که این اسارت، خود دلخواه عاشق و

منتهای مطلوب اوست، چنان که او جهد می کند تا چونان صیدی از فتراک مرکب

محبوب آویخته شود. بنابراین، تعبیری دیگر هم در این میان پدید می آید: به (یا: از یا:

در) فتراک آویختن؛ سعدی:

به فتراک پاكان در آویز چنگ      كه عارف ندارد ز دریوزه ننگ

(بوستان ۱۹۲)

سلمان:

منِ حیران نه آن صیدم که از دام تو بگریزم

به کوشش می کشم خود را که در فتراکت آویزم

(دیوان ۲۳۷)

خود حافظ

عنان میچ، که گر می زنی به شمشیرم      سپر کنم سر و دست ندارم از فتراک

که آفتهاست در تأخیر: پیدااست ترجمه «فی التأخیرِ آفات» است. دهخدا همین مصراع حافظ را در شمار امثال ضبط کرده است. (امثال و حکم ۱، ۳۹)  
طالب: نک. «طلب» در: ح ۶۲/۲.

سخن خواجه مشروط است: اگر بنا داری که پیکر بیجان مرا (چونان کشته عشق) بر فتراک زین خود بیاویزی، محض رضای خدا درنگ مکن، چه عاشق تو هرچه زودتر کشته شود خوشتر است، و طالب خودش خواهان موت قبل از موت است، و به قول سعدی «قتیل عشق شهید است». نکته در اینجا این است که آویختن لاشه کسی از فتراک، کنایه‌ای است که معنای ملازم آن همانا قربت و مجاورت با صیادِ نشسته بر زین (طبعاً مقتدر و مسلط) است، چیزی که شاعر دقیقاً خواهان آن است.

و اما «خدا را»، در هنگامی که شعر عارفانه نگریسته شود، از دو طریق قابل توجیه است: یکی این که آن را صرفاً تکیه کلامی بدانیم که معمولاً بدون تکیه بر معنای اصلی ادا می‌شود، یعنی توجهی به این که خود «خدا» طرف خطاب است ندارد؛ دیگر این که آن را به علم و عمد و از مقوله‌ای بدانیم که این نگارنده آن را «پی گم کردن» از سوی گوینده خوانده، یعنی این که او (حالا به هر دلیلی) می‌خواهد این تصوّر یا توهم را برای خواننده شعر ایجاد کند که شعر صرفاً عاشقانه است و روی خطاب به آدمی همچون خود شاعر دارد. (در مورد «پی گم کردن» نک. ح ۶۲/۴).

۷. خاطر: اینجا دقیقاً به معنای دل است، و مراد، دلهای عاشقانِ شیفته طرّه دلدار است که بر تارهای آن فرود آمده و بدان آویخته‌اند. «گرد» هم مجازاً به معنای ملال و کدورت است، و یار، که از فراوانی دلهای آویخته بر طرّه او ملول و مکدر است، با تکان دادن آن، قصد زدودن این تکدر از خاطر خویش و فروریختن آن دلها را دارد. واژه «گرد» در متون کهن، به ویژه شاهنامه فراوان به معنای غم و اندوه و ملال و کدورت خاطر به کار رفته است. (برای شواهد، نک. دهخدا، ذیل «گرد».)

غمّازِ صبا: اضافت صفت است به موصوف = صبای غمّاز (سخن چین). این نوع اضافه در متون قدیم سابقه بسیار دارد؛ فردوسی «روشن کردگار»:

هم از پشت او روشن کردگار      درختی برآورد یازان به بار

(شاهنامه ۳، ۲۰۳)

نظامی «تندرو چرخ»:

چون تک اندیشه به گرمی رسید      تندرو چرخ به نرمی رسید

(مخزن ۴۴)

مولانا: «سردِ خزان»:

لیک بگریزید از سردِ خزان      کان کند کو کرد با باغ و رزان  
(مثنوی ۱، ۱۲۵)

هم او «فتّانِ دو چشم»:

جز ز فتّانِ دو چشمت ز که مفتون باشیم؟

جز ز زنجیر دو زلفت ز که مجنون باشیم؟

( کلیات ۴، ۱۲ )

در روزگار ما در شعر نیما و نیمایی از این گونه اضافه فراوان دیده می‌شود. (نک. از همین قلم، داستان دگر دیسی، روند دگرگوئیهای شعر نیمایوشیج ۳۱۸). دیدیم که معشوق، که طرّه او دام دلهاست، می‌خواهد از ملال حاصل از دلهای خانه کرده در طرّه خویش با افشاندن آن رها شود و آنها را به اصطلاح از سرباز کند، اما شاعر دوست دارد که دلش همچنان در خم طرّه یا کاکل یار بماند و «جانگه دارد». پیداست عمل یار در تکاندن زلف و بیرون ریختن دلها از درون آن، خود به منزله عیان کردن راز آنها یا به تعبیر عامیانه: انداختن پته دلها روی آب است. حال شاعر از دلدار می‌خواهد تا پاس خاطر یا دل او را بدارد و استثنایی برای وی قایل شود. اما شاید لطف یا طنز بیت در این نکته باشد که معشوق از صبایی که در غمازی و خبرپراگنی شهره است، به گونه‌ای پارادوکس وار بخواهد که راز دل این عاشق را فاش نکند؛ آیا پوشاندن چنان رازی با چنین تمهیدی ممکن است؟ شاید آری، و شاید هم نه؛ و این نیز خود ابهامی هنرمندانه است، بدین سان که از یک سو حکم معشوق روان است و صبا هم حق تخطّی از آن را ندارد، لیکن از سوی دیگر موجودی که افشای راز سرشت اوست، چگونه می‌تواند خلاف سرشت خویش عمل کند و راز دل شاعر عاشق را «به عالم سمر» نکند؟ شاید هم شاعر می‌خواهد بگوید که از این لحاظ در بیم و امید است.

۸. جهان: ممکن است ابهامی به معنای جهنده و گذران نیز داشته باشد.

۹. سعدی، در باب خوف هجر و امید وصال:

مرا به روز قیامت مگر حساب نباشد

که هجر و وصل تو دیدم، چه جای موت و اعادت؟

(غ ۳۳)

قدری بعید می‌دانم که حافظ (نیز سعدی) نظری به خوف و رجا به عنوان اصطلاح

صوفیانه داشته باشد. حافظ بیم و امید در باب عشق را بسیار دارد، اما خوف عارفانه بیمی است در برابر تجلی محبوب معبود، و نه بیم معمول، مثلاً از خطرات و دشواریهای عشق یا هجر معشوق. (در مورد خوف و رجای مصطلح در تصوف، نک. ح ۲/۲۹۴).

خدایت در...: به نظرم از همان مقوله باشد که در باب «خدا را» (ب ۶) ذکر شد.  
 ۱۰. جرعه بر خاک افشاندن: آیین کهن جوانمردان چنان بود که به گاه باده خواری خویش جرعه‌ای بر خاک می ریختند. (نک. ح ۱/۲۹۳). حافظ در اینجا ریختن جرعه بر خاک را به منزله جویا شدن از حال فرمانروایان و بزرگانی دانسته که خاکخورد و خاکخورد روزگار گشته‌اند؛ برداشتی غنایی از زمینه‌ای حماسی، بالحنی خیام‌وار.  
 جمشید: نک. ح ۴/۹۷.

کیخسرو: در اوستا Kavi-Haosravah بار تو لمه ۱۷۳۸، سنسکریت Sušravas، نولدکه، حماسه ملی ایران، ص ۱؛ پهلوی Kavi Husravē، نیرگ ص ۱۱۸ (معین، حاشیه برهان) پادشاه آرمانی و انسان کامل به باور ایرانیان باستان در دین مزدیسنی؛ پادشاهی فره‌مند و بهره‌مند از همه کمالات رزمیاری و دینیاری؛ او پسر سیاوش است. آنگاه که سیاوش به فرمان افراسیاب کشته می‌شود، فرنگیس از او باردار است. پس از زادن کیخسرو و به هنگام خردی او، پیران ویسه از بیم این که او نیز به دست افراسیاب تباه شود وی را به شبانان کوه قلامی سپارد، و کیخسرو در آنجا در شرایطی سخت و در محیطی طبیعی بزرگ می‌شود و از همان کودکی شایستگیهای خویش را آشکار می‌کند. افراسیاب او را به درگاه می‌خواند تا بنگرد حال او چگونه است. پیران برای رهانندن جان او از کین توزی پادشاه به او می‌گوید خود را نزد وی به دیوانگی زند، و با این کار افراسیاب مطمئن می‌شود که گزند از سوی کیخسرو به او نخواهد رسید. به هنگام پیری کیکاوس، آنگاه که هردو کشور ایران و توران بر اثر جنگهای دیرباز به سرزمینی سوخته و ویران بدل شده است، گیو از سوی پدرش گودرز (که در خواب مژده پیدایی رهاننده‌ای بزرگ را یافته است) گمارده می‌شود تا با جامه ناشناس به کشور توران رود و کیخسرو را بیابد تا بر تخت نشیند. گیو پس از هفت سال به یافتن او کامیاب می‌شود و بدین سان او بر اورنگ پادشاهی می‌نشیند، و آن رشته نبردها با پیروزی انجامین ایرانیان پایان می‌یابد. لیکن درست پس از این رویداد بزرگ و کیفر یافتن افراسیاب، کیخسرو در اوج اقتدار و از بیم آن که مبادا دیر کشیدن پادشاهی اش وی را چون خود کامگان گذشته گمراه و به یزدان ناسپاس سازد از پادشاهی کناره می‌گیرد،

لهراسپ را به جانشینی خویش برمی‌گزیند، به آتشکده می‌رود و به نیایش پروردگار می‌نشیند. اینها همگی به فرمودهٔ سروش است. سرانجام در زمان مقرر، آنگاه که دمه و بورانی سهمگین درمی‌گیرد، او به گروتمان (= گرزمان، جهان برین) می‌رود و پهلوانانی چون بیژن، گیو، توس و فریبرز (که به رگم خواست کیخسرو به بازگشت ایشان و تنها گذاردن وی همچنان همراه او می‌روند) در میان بوران و بهمن مدفون می‌شوند. بدین سان او از بیمارگان و جاودانان است.

او نمودگار ویژگیهای نیک است، از زیبایی و برازندگی، آگاهی و دانش و بینش (که جام معروف کیخسرو، که بر اثر خلط روایات به نام «جام جم» خوانده شده، نمادی از آن است)، دادگری، مهر، نگهداشت پاس پهلوانان و زیردستان، بخشندگی و بخشاینده‌گی و دیگر ملکات انسانی. جز با رایزنی با بزرگان و پهلوانان تصمیم در امور بزرگ نمی‌گیرد. در جنگ اهل محاسبهٔ دقیق و پیش‌بینی و تدارک کامل امور از خرد تا کلان است. دلاوری او تا بدانجاست که پیشاپیش سپاه خویش در نبرد است و با یاری گرفتن از یزدان گام به هر کاری که کسی را یارای نزدیکی بدان نیست می‌نهد و... در ادب و عرفان دوران اسلامی نیز از او به نیکی و خجستگی یاد شده است (از جمله در حکمة‌الاشراق شیخ اشراق).

داستان: (= داستان) لقب زال، پدر رستم (غیاث) صاحب آندراج گوید: لقب زال داستان است، به جهت ضرورت الف افزوده‌اند، و چون داستان به معنی مکر و حيله است و او در خدمت حکیم عصر خود سیمرغ، علم و فضل آموخته بود این لقب به او دادند. اما این گفته توجیه علمی ندارد. (دهخدا) بدین سان «داستان» را می‌توان ایهام به زال داستان دانست، چنان که در بیت دیگر...: ترا که گفت که این زال ترک داستان گفت؟ (۸۸/۷)

۱۱. شِحنهٔ مجلس: ظ. میر مجلس، اداره کنندهٔ مجلس؛ شِحنه و اصل معانی آن را توضیح داده‌ایم. (ح ۴۸/۹) بنا بر آن توضیحات، شِحنه را می‌توان هرگونه اداره کننده‌ای در هر سطحی، از جمله مجلس و بزم عشرت، دانست. معنای اصلی را نمی‌توان در اینجا اراده کرد، چون محفل خودمانی اهل عشرت کجا و مأمور دولتی با آن مشخصات کجا. اما این نیز هست که به اعتبار شکایت شاعر و ارتکاب مستی و خمرخواری، نظری به صورت ایهام به معنای اصلی «شِحنه» نیز امکان دارد. هر وی هم آن را میر مجلس معنی کرده است. (شرح غزلهای حافظ ۱، ۵۱۵)

سرگران داشتن: بی‌التفات بودن، بی‌محبت بودن، تکبر کردن، بزرگی فروختن،

مست بودن از شراب یا سرسنگین شدن (دهخدا) به معنای نخست، بیهقی: «خداوند [= پادشاه - م] با من سر گران ندارد.» (تاریخ بیهقی ۴۶۳) «با بوسهل حمدوی، امیر سر گران می داشت.» (همان ۸۱۳) اما معمولاً هر جا که پای مستی و باده در میان باشد می توان معنای اصلی یا پایه را سنگینی سر بر اثر شراب و لاجرم بی توجهی یا کم التفاتی به دنیای بیرون دانست و سایر معانی (معانی مجازی) را مشمول ایهام، همچنان که در همین بیت.

و اما «می را با دیگری خوردن و سر بر کسی دیگر گران داشتن (یا کردن)» کنایه ای است زود یاب و شناخته همگان، یعنی مثلاً این که کسی خیر و محبت و لطف خود را نثار دیگران کند و ناراحتی و کج خلقی یا پیامدهای بد آن را شامل کسی دیگر (معمولاً گوینده عبارت). سید محمد حسین شهریار همین معنی را به گونه ای بس گویا، ولی به زبان محاوره، در شعری طنزی بیان کرده است:

با خلق می خوری می و با ما تلو تلو      قربان هر چه بچه خوب سرش بشو

(دیوان ۱، ۳۱۷)

بعید هم نیست که برگردانی عامیانه از بیت خواجه و زبان ادبی آن بوده باشد.  
۱۲. سعدی:

غلام آن سبک و حم که با من سر گران دارد

جوابش تلخ و پنداری شکر زیر زبان دارد

(غ ۱۷۰)

احتمال می رود که حافظ لخت اول سعدی را در بیت قبلی انعکاس داده باشد و لخت دوم را در بیت حاضر.

عیار شهر آشوب: معشوقی که در شوخی، جلدی، گریزی، و غوغا افگنی در شهر و محیط خود تمام عیار است و معمولاً هم به اصطلاح «نم پس نده»، یعنی همه را لب چشمه می برد و تشنه بر می گرداند. سعدی در وصف چنین محبوبی:

گر آن عیار شهر آشوب روزی حال من پرسد

بگو: خوابش نمی گیرد به شب از دست عیاران

(غ ۴۵۱)

که پیدا است در لخت دوم، مراد شاعر خود آن معشوق عیار (اگرچه به صورت غیر مستقیم) است. عیاران بیرونی و واقعی یا «شبروها» چه بسا موجبات ناامنی محیط را فراهم می آوردند، چنان که سعدی به بی خوابی خود از دست آنان اشاره دارد.

زیبارخان عیارپیشه نیز به همین سان خواب از چشم عشاق می‌ربودند. (درباره «عیار» نک. ح ۲۷/۱).

و: واو حالیه یا مقارنه = درحالی که

شاعر با بهره‌گیری از ایهام تضاد در «به تلخی» می‌گوید: معشوق شوخ گریز او، با آن که «مجمع خوبی و لطف» و به‌ویژه سخنش کان ملاحه و شیرینی است، کمترین لطف و التفاتی به شاعر ابراز نمی‌دارد یا کمترین لفظ مهربانانه را نسبت به او به زبان نمی‌آورد. حال اگر بخواهیم بیت را تأویل عرفانی کنیم، می‌توانیم بگوییم: معشوق از حیث صفت تکلم دارای مطلق و منتهای اقتدار است، یعنی چیزی چون صفت ثبوتی «متکلم» برای حضرت حق، خواه آن «شکر» را که بر زبان دارد به قرآن کریم راجع بدانیم و خواه به مطلق حکم و فرمان نافذ او.



تمامی ابیات غزل، بدون استثنا، دارای مضامین خلص عاشقانه‌اند. در این حال، محتوای شعر را چه باید یا می‌توان نامید؟ عارفانه یا عاشقانه؟ این مشکل بنیادین، و ناگشودنی، در غزلهایی از این دست است. درباره‌ی اصل مشکل هم در جای خود و در هر مورد ضروری سخن گفته‌ام، و اگر هم نگفته بودم باز شناخته‌همگان بود: این که غالباً یک زبان، و آن هم زبان عشق و عاشقی، بیشتر وجود ندارد، یعنی زبان مشترک میان شعر عاشقانه یا عام، و شعر عارفانه یا خاص. اصل موضوع هم این است که عمده‌ی لطف اشعار و توفیق شاعرانی چون سعدی و حافظ در غزل مرهون همین زبان عاشقانه‌ی آنهاست، حتی در آن دست غزلیاتی که عرفاً آنها را عرفانی می‌شماریم، اگرچه دلایل کافی هم، دست‌کم در تعدادی از آنها، بر عارفانگی به دست نداریم و بیشتر بنای تشخیص بر حدس شخصی یا تلقی عمومی است. خلاصه این که آن غزلهایی که تمایل داریم آنها را «محکومات» عرفانی بخوانیم، نسبت به آنها که از «متشابهات» میان عشق بشری و فرابشری در زبان شعرند، شمارشان به راستی چندان زیاد هم نیست. نظر دادن در این که فلان و بهمان غزل از آن محکومات است یا از این متشابهات هم علی‌الاصول با اهل نظر است؛ پس من، خواننده‌ی عام یا دست‌بالا میانگین، تکلیفم چیست؟ غرض من این نیست که در مورد شعر حاضر به قطع و یقین بگوییم عارفانه نیست، یا حتی هست، بلکه طرح عذاب الیمی است که از رهگذر اشتراک و تشابه میان زبان عشق به معنای مطلق و معمول و عشق مقید و مخصوص

عرفانی داریم. در باب این غزل هم، اگر نخواهیم حکمی را از بیرون شعر بر آن «سوار» کنیم، می توان گفت: دارای زبان عاشقانه است، لیکن ممکن است (فقط ممکن است) غرض از آن محتوای عارفانه باشد، و این روشی است که این نگارنده در کلیت امر و در مواردی که دلائلی قاطع بر خلاف آن ندارد اختیار کرده است. و اما اکنون از همین فرض کلی در خصوص این غزل شروع و حرکت می کنیم تا ببینیم آیا می توانیم کلیت آن را، ولو به حدس و احتمال، عارفانه بخوانیم یا نه.

در میان تمامی ابیاتی که گفتیم حاوی مضامین عاشقانه اند تنها یکی (ب ۶) است که می تواند مرا به برداشت عرفانی از کلیت شعر متمایل کند، و آن به قرینه اصطلاح عرفانی «طالب» است، اگرچه باز ملاحظه می کنیم که آن را هم در درون یک مضمون کاملاً عاشقانه (آویزان شدن عاشق از فتراک زین اسب معشوق) قرار داده است؛ گو این که عجلتاً و در فقدان هرگونه قرینه دیگر برایمان می تواند مغتنم باشد. حال اگر این قرینه عارفانگی را قرینه ای مطمئن و قطعی تلقی کنیم، آنگاه با توجه به عدم امکان اجتماع نقیضین در یک شعر راستین و برخوردار از وحدت و تمامیت، می توان حتی به استناد همان قرینه، سایر ابیات را هم زیر پوشش اندیشه و انگیزه عرفانی قرار دهیم (چنان که در جای خود و در هر مورد ضروری توضیح داده ام). چنین قاعده ای را در خصوص شعر حافظ (که معمولاً توانایی حفظ وحدت اندیشگی را داراست) می توان ملحوظ داشت که در یک شعر واحد، کوسه و ریش پهن، یعنی هم از عشق شهوی و هم علوی، حرف نمی زند. کسی هم که چنین شعری بگوید، اگر هم اجزا و ابیات آن به صورت منفرد و موضعی در حد شاهکار باشد، کل شعر از مهمترین خصیصه آن محروم خواهد بود. پس باید یا رومی روم یعنی عشق الهی باشد، و یا زنگی زنگ یا بشری و شهوی. (به این هم باید توجه داشت که در آن روزگار چنان نبود که چون عصر ما عده ای از بوس و کنار یا بستر هم خوابگی چونان امری پاک و مقدس یاد کنند.) در تشخیص محتوای اصلی شعر، در صورت عدم وجود قرائن و دلائل متعدد بر عاشقانه یا عارفانه بودن، حتی یک قرینه (باز به شرط اطمینان و اتقان) کافی خواهد بود. بنابراین، اگر آن «طالب» را قرینه ای مقنع بدانید، مطابق قاعده ای که ذکر شد مشکل و مانعی بر این که کل شعر را دارای غرض و انگیزه عرفانی بدانیم وجود نخواهد داشت، مشروط بر این که شما از شمار آن حافظ خوانانی نباشید که بدون توجه به ساختار کل هر شعر مفروض و بدون التفات به اصل مطلق و جهانشمول وحدت و تمامیت، در مورد یک شعر واحد می فرمایند: این بیت آن



عرفانی است ولی آن بیت عشق بشری یا شهوی؛ که در این صورت، دانسته یا نادانسته، شاعر را متهم به پرت و پلاگویی کرده‌اید. آیا راهی بجز پذیرش فرض اول و یا این دومی وجود دارد و اساساً قابل تصوّر هست؟ آیا در مورد شاعرانی چون سعدی و حافظ می‌توان گفت که در یک شعر مثلاً میان دین و دنیا، معرفت و منفعت، پاکی و شهوت، یا میان عشق به موجود «بری ذاتش از تهمت ضدّ و جنس» (به قول سعدی) و موجود موقوف بر جنسیت و تولید مثل فرومانده‌اند؟ اگر چنین نمی‌اندیشید شاید بتوانید (مثل بنده) اگرچه باز با قید احتمال حدس بزنید که حافظ با ذکر «طالب» و شوق به صید شدن یا همان مردن قبل از مرگ به دست محبوب می‌خواسته است که خواننده این شعر از همین نظرگاه به کلیّت غزل بنگرد. اما نه، هنوز این تمامت کار بررسی نیست، چون تنها یک حکم بر خلاف این رأی ممکن است صادر شود، و آن این است که شاعر در همین بیت هم قصد آن چیزی را داشته که از آن با عنوان «استفاده ابزاری از تصوف و عرفان» یاد کرده‌ایم. اگر چنین شقی صادق بوده باشد، آنگاه حکم ما در باب محتوای شعر کاملاً معکوس خواهد شد. توضیح این‌که: با توجه به بهره‌گیری شاعر از مضامین کاملاً عاشقانه (که ذکر شد) ناگزیریم که همین بیت ۶ را هم منطقاً از شمار همان مضامین بدانیم، و بدین سان، باز مطابق همان قاعده عدم امکان تناقض در اصل اندیشه‌های یک شعر، این بار بگوییم تمامی شعر محتوای عشق بشری یا زمینی را دنبال می‌کند، بدون هیچ‌گونه تناقضی. اینها کلّ آن چیزی است که بر مبنای تحلیل ساختاری و به حکم منطق درونی شعر می‌توان گفت. به هر حال یا آن است یا این (هر کدام که شمای خواننده با منطق و استنباط خاص خویش قبول داشته باشید). به راستی ما، به‌ویژه در این روزگار و با فاصله چندقرنه با شاعر، چه کاری جز این و چه استنباطی جز بر این مبانی می‌توانیم از شعر بزرگانی چون سعدی و حافظ بکنیم؟ آیا می‌باید پیشاپیش و از بیرون شعر و بدون توجه به این گونه ملاحظات بیاییم و مثل عده‌ای حکم عارفانه را بر هر شعری از این دست تسری بدهیم؟ اگر چنین حکمی را به طور کلی صادر و بر هر شعری از این شمار «سوار» کنیم آیا نباید از ما بپرسند: این حکم را از کجا آورده‌اید؟ ببینید، آنچه من در مورد عدم امکان تردید یا فروماندن امثال حافظ میان آن دو شقّ مغایر گفتم، مرادم فقط ناممکن بودن جمع نقیضین در داخل یک شعر واحد است، و نه این‌که اینان شعر صرفاً عاشقانه نگفته‌اند یا نباید بگویند (چون سعدی و حافظ عملاً چنین اشعاری را دارند، چنان‌که من در مورد سعدی نمونه‌هایش را در سعدی در غزل داده‌ام و در مورد حافظ

نیز در هر مورد ضروری گفته‌ام و خواهم گفت.) سخن در این است که حکم کلی بر عارفانه بودن کل غزل‌های حافظ همان قدر سخیف است که حکم کلی عدّه بسیاری بر بشری و شهوی بودن غزل سعدی. کلی یا به اصطلاح «چکی» و «فله‌ای» حکم کردن بر عارفانه بودن جملگی غزلیات خواجه، چیزی است از مقوله تن زدن از تحلیل (حالا به هر صورت و با هر نتیجه‌ای) و خلاص کردن خود از شرّ توضیح و توصیف دقیق، چیزی از شمار وکیل مدافع شدن برای شاعری در چندین سده پیش. وانگهی، دفاع از چه چیزی؟ از این که مثلاً او به اقتضای طبیعت بشری اش گاه‌گذاری شعر عاشقانه نیز سروده است؟ قدری مرور در پیشینه حافظ‌پژوهی بکنیم و ببینیم آیا به راستی کم بوده‌اند آنان که چنین ادعایی فرموده‌اند؟ البته من این را پذیرفته و در جای خود بر آن تأکید کرده‌ام که از سده هفتم به بعد هنجار کلی غزل پارسی بر عارفانگی است و گرایش غالب غزلسرایان به چنین محتوایی است، لیکن نه بدان گونه که بتوان عرصه این قالب را تماماً از آن عرفان دانست، ضمن این که شمار چشمگیری از غزلیات در این سده‌ها به همان زبان مشترک میان عشق انسانی و آسمانی سروده می‌شود؛ به گونه‌ای که تمیز این دو و صدور حکم قاطع به سود این یا آن محتوی در موارد فراوان نه آسان است و نه حتی منطقی، مگر آنهایی که حاوی نشانه‌های قانع‌کننده بر این یا آن باشند. به هر حال، آنان که در موارد فقدان نشانه‌های روشن بی‌هیچ‌گونه پروایی پای بر عارفانه بودن یا نبودن این یا آن شعر می‌فشارند، لابد در باطن آدمیان غیب می‌دانند.

- ۱ هرآن کو خاطری مجموع و یاری نازنین دارد  
سعادت همدم او گشت و دولت همنشین دارد
  - ۲ حریم عشق را درگه بسی بالاتر از عقل است  
کسی آن آستان بوسد که جان در آستین دارد
  - ۳ دهان تنگ شیرینت مگر مهر سلیمان است  
که نقش خاتم لعلش جهان زیر نگین دارد
  - ۴ لب لعل و خط مُشکین، چو اینش هست آتش نیست  
بنازم دلبر خود را که حسنش آن و این دارد
  - ۵ چو بر روی زمین باشی، توانایی غنیمت دان  
که دوران ناتوانیها بسی زیر زمین دارد
  - ۶ به خواری منگر، ای مُنعم، ضعیفان و نحیفان را  
که صدر مجلس عزّت فقیر ره‌نشین دارد
  - ۷ بلاگردان جان و دل، دعای مستمندان است  
که بیند خیر از آن خرمن که ننگ از خوشه چین دارد؟
  - ۸ صبا، از عشق من رمزی بگو با آن شه خوبان  
که صد جمشید و کیخسرو غلام کمترین دارد
  - ۹ اگر گوید: نمی‌خواهم چو حافظ عاشقی مفلس  
بگویدش که: سلطانی گدایی همنشین دارد
۱. مجموع: خود این واژه، بدون ذکر موصوفی چون خاطر، دل و غیره هم به معنای آسوده دل و خاطر جمع است؛ سعدی:
- اگر ابلهی مشک را «گنده» گفت      تو مجموع باش، او پراگنده گفت  
(بوستان ۱۳۳)
- به همین سان در این بیت او:
- عجب در آن که تو مجموع و گر قیاس کنی      به زیر هر خم مویت دلی پراگنده‌ست  
(غ ۶۰)

۲. عقل و عشق: دربارهٔ رویارویی این دو، نک. ح ۱۰/۵.  
 بیشتر لطف بیت در جناس میان «آستان» و «آستین» است، خواه آن را جناس شبه اشتقاق بخوانیم، و خواه جناس تفاوت مصوّت وسط (= جناس وسط).  
 ۳. امیرمعزی:

دهان تنگ آن دلبر به تنگی هست چون خاتم  
 وگر خواهد میانش را، هم از خاتم کمر خیزد  
 (دیوان ۱۳۳)

عراقی:

وهم از دهان تنگ، هرگز نشان نیابد  
 با خاتم سلیمان، شیطان چه کار دارد؟  
 (کلیات ۱۷۳)

خود حافظ چند بار مضمونی از این دست دارد، مثل:  
 سزد کز خاتم لعلش زخم لاف سلیمانی  
 چو اسم اعظم باشد، چه باک از اهرمن دارم؟

مگر: = گویی، گویا، شاید، چنین پیدا است که؛ مثل:  
 مگر تو شانه زدی زلف عنبرافشان را      که باد غالیه سای است و خاک عنبربوست  
 نگین: از آن روی چنین اهمیت و ارجی یافته که مهر پادشاهان و بزرگان و نشان حکم و فرمان ایشان بوده است. در کتاب منسوب به خیام، فصلی مشبع دربارهٔ انگشتی و نگین آن و جهات اهمیت آن آمده است. (نک. نوروزنامه ۲۶-۲۹). ارزش بنیادین نگین نه فی نفسه، بلکه به سبب انگشت کفایت و تدبیر دارندهٔ آن بوده است، و به فرمودهٔ حافظ، معنی و ارزش وجودی نگین مهم است، و نه صورت آن:

گر انگشت سلیمانی نباشد      چه خاصیت دهد نقش نگینی؟

در همان کتاب نیز می خوانیم: «گویند اسکندر رومی پیش از آنک گردد جهان بگشت خوابهائِ گوناگون می دید که همه راه بدان می برد که این جهان او را شود، و از آن خوابها یکی آن بود که جمله جهان یکی انگشتی شدی و به انگشت وی اندر آمدی، ولیکن او را نگین نبود. چون از ارسطاطالیس پرسید، گفت: این جهان همه مُلک تو گردد و ترا بس از آن برخوردار نبود، چه انگشتی، ولایت است و نگین، سلطان وی.» (۲۸) آنگاه مؤلف دو حکایت نقل می کند: یکی دربارهٔ یزدگرد و خرد شدن نگین انگشتی اش، و دیگر در باب محمد امین در روزگار خلافت وی و

گم شدن نگین انگشتری اش، و این که هردو پایانی ناخوش یافتند و ملک از کف آنان به در شد.

دهان و لب در اشعار فراوان همراه با بنمایه های چیرگی بر تمامت گیتی به کار رفته است. در شعر عارفانه می توان آن را نمادی از صفت تکلم محبوب دانست و در مآل به امر و نهی مطاع او تأویل کرد، اگرچه در موارد بسیار نیز صفت و خصلت روح بخشی لب و دهان یار و دمیدن نفخه حیات در عالم و آدم، از جمله وجود شاعر، مورد نظر است، چنان که نمونه های متعدد آن را در شعر حافظ دیده ایم. (نک. «لب» در: ح ۳۴/۸).

۴. آن: در هردو لخت ایهام دارد میان معنای معمولی و کیفیتی غیر قابل تقریر و توصیف به نام «آن» یا ملاححت. محتوای بیت دقیقاً همان است که در این بیت بازگفته است:

شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد      بنده طلعت او باش که آنی دارد

(نک. ح ۱۲۱/۱).

بیت را از نظر دستوری به دو طریق می توان خواند و معنی کرد، اگرچه برآیند کلی کلام در هردو صورت یکی است: نخست این که «اینش» و «آنش» را ضمیر مبهم یا نامعلوم بگیریم، یعنی بگوییم: لب لعل و خط مشکین، وقتی فلان چیز را دارند ولی بهمان چیز را ندارند... دوم این که بگوییم: «اینش» و «آنش» نه ضمیر بلکه صفت اشاره اند و اولی به مرجع نزدیک (خط مشکین) برمی گردد و دومی به مرجع دور (لب لعل) و در مجموع بگوییم: وقتی لب لعل هست ولی خط مشکین را ندارد و به عکس، خط مشکین هست اما لب لعل همراه آن نیست... به گمان من راه نخست هموارتر و کم اشکال تر است. بالخت دوم مشکلی نداریم، چه مراد از آن این است که دلبر من، هم حسن دارد و هم ملاححت یا کیفیت و صف ناپذیر. بعید هم نیست که لخت اول دارای ایهام ساختاری باشد و هردو خوانش مورد نظر شاعر بوده باشد.

چو اینش هست...: قزوینی: چو آنش هست و اینش هست، و در حاشیه آمده که: متن را از نسخه سید نصرالله تقوی گرفته و از باقی نسخ، بعضی دارند: «هست و... نیست» و بعضی دیگر: «نیست و... هست». اما سلیم نیساری چنین ضبط کرده: چو آنش نیست جانش نیست. (دفتر دگرساینها ۱، ۴۳۲) به گمانم بدترین و بی ربط ترین ضبط همین باشد، که اتفاقاً آن را هم از نسخه های متأخرتر خودشان به صورت التقاط گرفته اند. ایشان احتمالاً توجه نداشته اند که «حسنش آن و این دارد» باید الزاماً به دو

مرجع یا دو چیز متفاوت برگردد، درحالی که در ضبط ایشان یک گزاره یا یک حکم واحد بیشتر وجود ندارد و در حقیقت یک پای مرجع «این» و «آن» لنگ است. لذا بیت تقریباً بی معنی است. شرحی هم که از وضع نسخ داده‌اند گویای سرهم‌بندی متکلفانه‌ای است. بنابراین، عجلتاً موجه‌ترین ضبط از آن خانلری است، و به گمانم جناب نیساری بر سرِ درد نکرده دستمال بسته‌اند. البته به نظر می‌رسد «هست و آتش» (با واو) موجه‌تر باشد، چنان‌که قزوینی هم «و» دارد.

۶. رهنشین: در حالت عادی، دلالت بر آدم مستمند، مسکین و فرودست دارد، اما در مواردی چون طبیب رهنشین به معنای کاذب یا دروغین و فاقد صلاحیت طبابت است. (نک. ح ۱۷۹/۲).

لخت دوم دارای ایهام از نوع ساختاری یا تفاوت در خوانش است: الف. صدر مجلس بزرگی، فقیر رهنشین نیز دارد، یا: فقیران رهنشین هم در صدر چنین مجلسی حضور دارند و پیدا می‌شوند. ب. این تنها فقیر رهنشین است که صدر مجلس عزّتمندان را در اختیار خود دارد، یا بالای چنین مجلسی از آن فقیر مستمند است. ۷. سعدی:

ای پادشاه، سایه ز درویش وامگیر      ناچار خوشه‌چین بود آنجا که خرمن است

(غ ۷۸)

که به نظر می‌رسد حافظ این محتوی را در دو بیت ۶ و ۷ پخش کرده است؛ نیز خود حافظ:

ثوابت باشد، ای دارای خرمن      اگر رحمی کنی بر خوشه‌چینی

مستمند: از مُست (نیازمندی، احتیاج، نزاری، فلاکت) + مند (پسوند دارایی و اتّصاف) نیازمند و محتاج باشد. (صحاح‌الفرس) غمگین، اندوهناک، محتاج، نیازمند، گله‌مند و شکوه‌ناک (برهان) زار، نزار و مفلوک؛ اسم آن: مُست: به ضمّ میم، گله باشد؛ لیبی گفت:

ای از ستهش تو همه مردمان به مُست      دعویّت صعب و منکر و معنیّت خام و سست

(صحاح‌الفرس)

اسم مصدر آن: مُستی؛ رودکی:

مُستی مکن، که نشنود او مُستی      زاری مکن، که نشنود او زاری

(آثار منظوم ۴۹۶)

صفت آن به صورت «مستومند» نیز آمده است؛ سنایی:

گوشت آویخته از دست به خانه مفرست      گرت همسایه بوَد پیرزنی مستومند

(دیوان ۱۵۹)

خوشه چین: در لغت، چیننده خوشه، لاقط، لاقطه (دهخدا، یادداشت مؤلف) در اصطلاح، آن که پس از درو کردن کشتزار جو و گندم و جمع آوری حاصل، تک خوشه‌هایی که در آنجا مانده برای خویشتن جمع می‌کند. (ناظم‌الاطباء) مجازاً فقیر، گدا، مسکین، مستمند؛ معادل «خوشه چین» را در مورد باغ و آنان را که میوه‌های باقیمانده بر درخت را پس از چینش اصلی برای خود برمی‌گیرند «پس چین» می‌گویند.

جان و دل: قزوینی: جان و تن؛ نیساری هم «تن» (پیشین ۴۳۲) اما عجیب این که چهار نسخه اقدم ایشان (یج، حید، کا، کج) تماماً مثل خانلری دارند «دل». به راستی این چه ضابطه‌مندیی است؟ اگر ذوق شخص ایشان سبب چنین ضبطی شده باشد، آیا رواست در کاری با داعیه و انگیزه علمی و پژوهشی چنین عمل کردن؟ البته محمد جعفر محجوب هم جانب «تن» را گرفته است، ولی مطابق معمول بدون التفات به وضع نسخ. («درباره حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، اسفند ۱۳۷۳، ص ۳۰۰). به راستی «دل» مگر چه مشکلی دارد که این دو بزرگوار جانب «تن» را (احتمالاً با تأسی به قزوینی) گرفته‌اند؟ آیا بر آن بوده‌اند که بلا بر دل فرود نمی‌آید؟ چرا نباید از این زاویه به موضوع نگریست که شاید شاعر تعمّدی داشته تا با افزودن «دل» قدری از خشکی اندرزهای محضاً اخلاقی و آمرانه بکاهد، یعنی شیوه غالب او در این باب؟ (نیز نک. تحلیل نگارنده در: ج ۱، ۶۴۵-۶۴۸).

\* \* \*

احتمال می‌رود، بدون این که قصد مدحی به صراحت داشته باشد، روی سخنش با بزرگی در جایگاه پادشاه بوده، و بر آن است تا از راههای گونه‌گون توجه او را به سوی خویش جلب کند، اگرچه مطابق اشارات شاعر، شخص منظور بر بی‌اعتنایی نسبت به گوینده و ناشنیدن سخن او مصمم است. از بیت ۵ به بعد تا آخر شعر (یعنی اندکی بیش از نیمی از آن) محور سخن ذکر ضرورت رسیدگی به ناتوانان و التفات به فرودستان از سوی توانگرانی با نامهایی چون منعم، صاحب خرمن و سلطان است. این تأکید حتی می‌تواند بیش از این نیز باشد اگر فرضاً آن «خاتم لعلی که جهان زیر نگین» اوست به صورت دووجهی (هم عاشقانه و هم همزمان با انگیزه ستایش یا

انگیزش یاری) نگریسته شود. بد نیست توجهی هم به مطلع شعر داشته باشیم و اشارتی به «خاطر مجموع»، که شاید خالی از غرض اعلام وضع خویش به فرد مورد نظر برای جلب التفات او به خویش نیز نباشد.



- ۱ هر آن که جانب اهل وفانگه دارد
- خداش در همه حال از بلا نگه دارد
- ۲ گرت هواست که معشوق نگسلد پیمان
- نگاه دار سر رشته، تانگه دارد
- ۳ ز درد دوست نگویم حدیث جز با دوست
- که آشنا سخن آشنا نگه دارد
- ۴ سر و زر و دل و جانم فدای آن محبوب
- که حق صحبت و عهد وفانگه دارد
- ۵ صبا، دران سر زلف ار دل مرا بینی
- ز روی لطف بگویش که جانگه دارد
- ۶ دلا، معاش چنان کن که گر بلغزد پای
- فرشته‌ات به دو دست دعا نگه دارد
- ۷ نگه نداشت دل ما، و جای رنجش نیست
- ز دست بنده چه خیزد؟ خدا نگه دارد
- ۸ غبار راهگذارت کجاست تا حافظ
- به یادگار نسیم صبانگه دارد

۲. نگاه دار سر...: از آنجا که جمله شرطی (با «تا»ی شرط) است می توان آن را معادلی تقریبی دانست برای: *أَوْفُوا بِعَهْدِي أُوفِ بِعَهْدِكُمْ* (بقره ۴۰) (به پیمان من وفا کنید تا به پیمان شما وفا کنم).

رشته: = رشته مهر، محبت، و داد، الفت، یاری و نظایر اینها؛ در متون ادب، به ویژه در شعر، فراوان با حذف مضاف الیه به کار می رود؛ مجنون، خطاب به لیلی:

در خود کشت، که رشته یکتاست      تا این دو عدد یکی شود راست  
چون سگه ما یگانه گردد      نقش دویی از میانه گردد

(لیلی و مجنون ۲۱۵)

در بیتی زباززد (که به نام سعدی مشهور است ولی ظاهراً از او نیست) می خوانیم:

رشته‌ای بر گردنم افکنده دوست می‌کشد هر جا که خاطر خواه اوست  
 ۳. بعید نیست که از این بیت سعدی و یا همانندهای آن تأثیر پذیرفته باشد:  
 مار از درد عشق تو با کس حدیث نیست هم پیش یار گفته شود ماجرای یار  
 (غ ۳۰۰)  
 حدیث دوست نگویم مگر به حضرت دوست یکی تمام بود مطلع بر اسرارم  
 (غ ۳۸۶)

شیخ در این باب موضوع غیرت عاشق را پیش می‌کشد:  
 غیرتم آید شکایت از تو به هر کس درد احبّانمی برم به اطبّا  
 (غ ۳)

که نزدیک است به کلام خود خواجه:  
 دردم نهفته به ز طبیبان مدّعی باشد که از خزانه غیش دوا کنند  
 راینر ماریا ریلکه: «غمی بد و خطرناک است که بر دیگران عرضه می‌شود تا آن را  
 تسکین بدهند.» (چند نامه به شاعری جوان ۵۹) آنگاه که چنین غمانی را نباید با دگری در  
 میان نهاد، پیدا است که غم دوست را خود چه پایه‌ای است و تا چه حد باید آن را در  
 خویش نگاه داشت.  
 بیت متن آنگاه معنای دقیق خود را می‌یابد که نقطه تأکید و تکیه (استرس) بر روی  
 «آشنا» (اولی) باشد.

ز درد دوست... قزوینی: حدیث دوست نگویم مگر به حضرت دوست، که عین  
 مصراع سعدی است که در چند سطر پیش کل بیت نقل شد، و در این صورت جنبه  
 تضمین از او می‌یابد. نیساری هم مثل قزوینی است. (دفتر دگرسانیها ۱، ۴۳۶) این در  
 حالی است که قدیمترین نسخه ایشان (ایاصوفیه ۸۱۳) مطابق خانلری است. ظاهراً  
 جناب نیساری نیز ترجیح داده‌اند که لخت نخست تضمین از سعدی باشد، حتی اگر  
 حکم اقدم نسخ ایشان چیزی دیگر بوده باشد.

۴. به راستی آدمی چه چیزی گرامی‌تر از این چهار دارد تا نثار اهل وفا کند؟ از این  
 میان، دو تای اول مرتبط با هستی جسمی و اینجهانی اوست و دو تای دوم، وجود  
 معنوی و آسمانی.

۵. ز روی لطف: شاید بتوان ایهامی در آن سراغ جست: الف. لطف صبا به دل  
 شاعر؛ ب. لطف صبا به صاحب دل یعنی گوینده (درست است که این دو در نهایت  
 یکی‌اند، ولی عملاً در شعر از هم جدا و به صورت دو موجود متفاوت فرانموده

می شوند.) ج. لطف دل نسبت به صاحبش. بعید هم نیست که نه ایهام بلکه ابهامی صرفاً ناشی از عدم تکافوی عناصر بیت برای ایضاح معنی به دلیل ایجاز ذاتی چنین اشعاری باشد، همچنان که برخی از مواردی که در عرف ایهام خوانده می شود، ممکن است از این رهگذر و بدون عمد و آگاهی گوینده پدید آیند.

جانگه دارد: این نیز ایهام است و مشکل بتوان آن را بدون عمد و صرافت طبع دانست، اگرچه ممکن است صرف ابهام هم باشد. به هر حال، چند معنی در آن قابل اراده است: الف. دل جای خود را در زلف یار محکم بچسبد، از آن روی که جایی خوش، دلخواه و نایاب است. ب. این حبل متین یا آویزگاه استوار را رها نکند تا از آن عالم معنی به جهان نامتجانس ماده و تیرگی خاک فرو نیفتد. ج. معنایی یا تأکیدی که خود بی ارتباط با دو فقره اخیر نیست، و آن این که در صورت رها کردن جای خود، دل‌های منتظر خالی شدن مکان آن را بی درنگ تصاحب و دل شاعر را از کنج دنج خویش بیرون خواهند کرد. پیداست این معنی مبتنی بر کثرت دل‌های هوادار زلف یار است. د. جا را برای من (صاحب خود) نگاه دارد تا من، که او را گم کرده و لذا بدون آن بدل به موجودی بی معنی و بی اعتبار و بیهوده شده‌ام، به او پیوندم و یگانگی پیشین را بازیابم، چه اصل و اساس هویت من در این پیوستگی است. گفتنی است همین معنای دورافتادگی از دل گمشده و بی خبری شخص از دل یا به عکس، یا این که این دل رفته از کف در گرمجای گیسوی دلدار جا خوش کرده و سراغی از صاحب خویش نمی گیرد، از بنمایه‌های بسیار متداول است؛ مثلاً خاقانی:

عمریست کز تو دورم و زان دلشکسته‌ام      نی از توام سلام و نه از دل خبر رسید

(دیوان ۶۰۹)

حافظ خود بارها مضمون بیوفایی دلی را که در لابلای چین و شکن زلف یار با آسودگی و بی خبر از حال زار صاحبش عیشها می کند به اشکال مختلف بازگو کرده است، همچون:

در چین طره تو، دل بی حفاظ من      هرگز نگفت: مسکن مألوف یاد باد

البته گاهی هم دل فریفته سواد خوش منظره (جلوه خوش برون) زلف شده، جلو رفته ولی در لابلای هزار توهای آن گور و گم شده و معلوم نیست چه به سرش آمده که خبری از او نمی رسد:

مقیم زلف تو شد دل، که خوش سوادی دید      وزان غریب بلاکش خبر نمی آید

ضمناً در تمامی ابیاتی از این دست، چنان که اشاره شد، دل به صورت موجودی

جدا و به دور از صاحب آن نگریسته شده است. هـ. حدّ و جایگاه آن مکان و مقام را رعایت کند، مقامی که مورد نظر و چه بسا برانگیزنده حسرت و حسد دیگر دلهاست، و به هر حال مکانی است قدسی، و حریم حرمت محبوب.

۶. معاش: در عربی مصدر میمی = زیستن؛ تاج المصا‌در بیهقی. زندگانی کردن؛ غیاث، آن‌درج، ناظم‌الاطباء. عیش، معیش، معیشت (پارسی: معیشت) عیشت، عیشوشه؛ منتهی‌الارب، ناظم‌الاطباء. به معنای اسمی = زندگی، زندگانی، زیست (دهخدا، یادداشت مؤلف) نظامی:

بگذار معاش پادشاهی      کاواری آورد سپاهی

(لیلی و مجنون ۵۴)

دلا معاش...: خطاب به دل در اینجا چرا صورت گرفته؟ در پاسخ باید بگویم که بیت از آنهایی است که محتوی و زیربنای اخلاقی و اندرزی دارند، ضمن این که در شعری که بر مبنای وفای به عهد است طبعاً یک بُعد خاص همین بعد اخلاقی قضیه است. حافظ هم ابیات اخلاقی کم ندارد، اما در مجموع، و چنان که در جای خود ذکر شده، دوست دارد تا جنبه شاعرانه کلام نیز بیش یا کم حفظ شود و از همین روی کمتر به مضمونی اندرزی از او برمی‌خوریم که به هر نحو ممکن جنبه شاعرانه، ذوقی و درونی نیافته و سخن به صورت امر و نهی خشک و به اصطلاح اخلاق بحث و بسیط باشد. خطاب «دلا» درست در همین جا معنی و نقش خود را پیدا می‌کند، زیرا امری عملی و غیر شاعرانه را به حوزه دل و درون نزدیکتر می‌کند و تا اندازه‌ای محسوس به سخن جوهر استعاری می‌بخشد. البته صنایعی چون طباق پا و دست یا لغزیدن و نگاه داشتن از این نظر خالی از تأثیر نیستند، لیکن به اندازه استعاره کنایی «دل» مؤثر واقع نمی‌شوند. درست در شعر قبلی در خصوص این بیت:

بلاگردان جان و دل دعای مستمندان است

که بیند خیر ازان خرمن که ننگ از خوشه چین دارد؟

گفتم که برخی مصححان و پژوهندگان، بدون دلیل، ضبط نسخ اقدم را، که «جان و دل» دارند، رها کرده و «جان و تن» را، که نسبت به اولی متأخر است، اختیار کرده‌اند. اینان در حقیقت گذشته از این عیب روشی و اعمال ذوق و پسند شخصی، آن هم در جایی که نیازی به آن نیست، به همین نکته، که باید آن را شیوه غالب حافظ در ابیاتی با مضمون اخلاقی خواند، بی توجه بوده‌اند. در آن بیت نیز به نظر می‌رسد شاعر، به عمد و آگاهی، دعای مستمندان را شامل «دل» نیز کرده است تا به سخن بار درونی بیشتری

داده شود. مگر در یک بیت اندرزی دیگر نمی‌گوید: درخت دوستی بنشان، که کام «دل» به بار آرد...؟ (۱۱۱/۱) آیا تصادفی است این قدر از واژه «دل» در اشعار اخلاقی سود جستن؟

۷. می‌تواند مستند قرآنی نیز داشته باشد، مثل: إِنَّ رَبِّي عَلَى كُلِّ شَيْءٍ حَفِيظٌ (هود ۵۷) (همانا پروردگار من نگاه‌دارنده همه چیز است).

بنده - خدا: آنجا که سخن در باب «معشوق» یا «دوست» است ولی شاعر پای انسان (بنده) را نیز به میان می‌کشد، احتمالاً مشمول شیوه پی یا رد گم کردن است. (نک. ح ۶۲/۴)

نگه نداشت دل...: قزوینی: چو گفتمش دل ما را نگاه دار، چه گفت؟ ضبط نیساری در دفتر دگرسانیهامثل خانلری است. محمد جعفر محجوب هم جانبدار همان است. («درباره حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، اسفند ۱۳۷۳، ص ۲۶۴). تنها شاید بتوان گفت که ضبط قزوینی قدری به طنز حافظ، به ویژه در مخاطب معشوق با شاعر، نزدیکتر است.



شعر کلاً بر محور آن چیزی است که در آغاز آن آمده است، یعنی آنچه به نام «الگوی ۱» در بحث از الگوهای عمده ساختاری غزل حافظ مطرح کرده‌ام. بنا بر این الگو، تز یا ایده اصلی شعر همان است که به صورت مجمل در یک یا دو بیت نخست آمده و دیگر ابیات بازگوی آن یا شرح و بسط و توسعه از مضمون آغازین‌اند. شعر با وفای به عهد و رعایت جانب وفاداران شروع می‌شود و همین معنی به شکل‌های گوناگون در دیگر ابیات بازتاب می‌یابد. حتی در ابیاتی که در بدو نظر ارتباطی مستقیم با وفای به پیمان ندارند، در ژرف ساخت آنها به گونه‌ای می‌توان موتیف عمل به پیمان یا توسل به یار (اعم از باوفا و غیر آن) را دید. مثلاً مگر تعبیر «جانگه داشتن» دل، خواه برای خودش و خواه صاحبش، چیزی بجز غرض ابرام و تداوم در اخلاص و تمسک به رشته محبت و وداد را دنبال می‌کند؟ آن «جا» بی هم که قرار است نگاه بدارد چیزی نیست بجز جایگاهی که به پاداش وفاداری به کسی ارزانی می‌شود. و اما بیت ۷، چنان‌که اشاره شد، مبتنی است بر نوعی جداسازی کاذب، ایهامی و شاعرانه میان معشوقی که ظاهراً جفا می‌ورزد و خدای او، که همچنان مظهر مطلق وفای به عهد و نگهداشت دل بنده (گوینده) است. این جداسازی، صرفاً صوری و شیوه‌ای شاعرانه

است، بدین سان معشوق یا دوست، که پیش از این بیت یکی بیش نبود، به لحاظ همان شیوه پی گم کنی و در ظاهر دو تا می شود. بنابراین و بر حسب ظاهر، این بیت از هنجار قبلی خارج به نظر می آید، اما ذکر معشوقِ اوّل که دل را نگاه نداشته، در حقیقت یک شیوه شکلی یا روساختی (مثل دیگر شیوه های مشابه) به منظور ایجاد طنز و یا هرگونه جلوه و تأثیر شاعرانه است و بس، چون اصل محتوی یا ژرف ساخت بیت در همان «خدا نکه دارد» است، و لذا در امتداد ژرف ساخت یا محتوای دیگر ابیات قرار می گیرد، و به عبارت دیگر هیچ گونه تناقض معنایی و محتوایی در آن وجود ندارد، کما این که در بیت آخر یا جان و نتیجه کلام هم می بینیم که مثل سابق بجز یک محبوب (که شاعر اوج اخلاص، خاکساری و سرسپاری را حتی نسبت به غبار راه او ابراز می کند) وجود ندارد. در هر شعر دیگری هم که ممکن است موقتاً و ظاهراً دوگانگی، تقابل، بحث و جدل یا بگو و مگویی بر همان پایه افه های شاعرانه وجود داشته باشد، در کلام آخر همه چیز یکسویه و شاعر هم یکدله می شود و به بیان دیگر هرگونه پراگندگی و دوگانگی احتمالی نیز رفع و جمع می شود.

- ۱ مطرب عشق، عجب ساز و نوایی دارد
- نقش هر زخم که زد، راه به جایی دارد
- ۲ عالم از ناله عشاق مبادا خالی
- که خوش آهنگ و فرح بخش صدایی دارد
- ۳ پیر دُردی کش ما، گرچه ندارد زر و زور
- خوش عطا بخش و خطاپوش خدایی دارد
- ۴ محترم دار دلم، کاین مگس قندپرست
- تا هواگیر تو شد، فرّ همایی دارد
- ۵ از عدالت نبود دور، گرش پرسد حال
- پادشاهی که به همسایه گدایی دارد
- ۶ اشک خونین بنمودم به طبیبان، گفتند:
- درد عشق است و جگرسوز دوایی دارد
- ۷ ستم از غمزه میاموز، که در مذهب عشق
- هر عمل اجری و هر کرده جزایی دارد
- ۸ نغز گفت آن بت ترسایچه باده پرست:
- شادی روی کسی خور که صفایی دارد
- ۹ خسروا، حافظ درگاه نشین فاتحه خواند
- وز زبان تو تمنای دعایی دارد

۱. مطرب: نک. ح ۳/۵.

ساز و نوا: دارای تمامی معانی، اعم از معمول و ایهامی، است، از آیین و سامان و اسباب تا ساز به معنای آلت موسیقی، بسامان بودن آهنگ، و نوا به معنای صوت، نغمه، مقام یا دستگاه معروف و غیره.

نقش: ایهام: الف. شکل و ترکیب؛ ب. اصطلاحی در موسیقی قدیم؛ جنسی از سرود قوالان که وضع کرده خراسانیان است. نوعی ترانه و نغمه که در عروسیها خوانند. نقش عروسی: سرود که در هنگام شادی نکاح مخصوص است. به هندی

سهره گویند. (غیاث) یکی از انواع تصنیفها در قدیم؛ حسینعلی ملاح در این باره پژوهشی سودمند دارد. (نک. حافظ و موسیقی ۲۱۳-۲۱۸). یکی از انواع تصنیف در موسیقی مقامی گذشته؛ لحنی همراه با شعر، مانند صوت و عمل. (نک. ستایشگر، واژه‌نامه موسیقی ایران زمین، ذیل «نقش».)

در «ساقی‌نامه» آمده: مغنی، ازان پرده نقشی بیار (دیوان ۲، ۱۰۵۸) که به همین معنی و دقیقاً همراه با همین ایهام است. نیز در حافظ محمود هومن بیتی با تفاوت در مصراع اول نسبت به خانلری و قزوینی آمده است بدین صورت، که واژه مذکور دقیقاً همان دو معنی را دارد:

از بازگشت شاه چه خوش طرفه نقش بست

آهنگ خصم او به سراپرده عدم

که خانلری و قزوینی دارند: از بازگشت شاه در این طرفه منزل است...

زخم: پهلوی: زخم zaxm یا: زهم zahm، کردی و افغانی هم: زخم؛ در اصل به معنای زدن است و نظیرش در عربی ضَرْب و ضَرْبَه، نه به معنای جراحی و ریش، اما چون حاصل زدن شمشیر و سایر حربه‌ها جراحی است، مجازاً بر جراحی اطلاق کرده‌اند [به علاقه ذکر لازم و اراده ملزوم -م]. همچنین با اطلاق مجازی دیگر، معنای نواختن و زدن ساز یافته است، مثل زخم بربط. فردوسی، از زبان بهرام گور که برای شادی مردم فرمان به آوردن لوریان (= لولیان) هند که در بربط‌نوازی چیره دست باشند می‌دهد:

از آن لوریان برگزین ده هزار      نر و ماده بر زخم بربط سوار

[شاهنامه ۷، ۴۵۱] (دهخدا، به تلخیص و اندکی تغییر)

زخم معنای صوت و آواز نیز دارد (چنان‌که در دهخدا نیز ذکر شده است) و بنابراین می‌توان میان دو معنای نواختن و آواز یا صوت قایل به ایهام شد. همچنین به نظر می‌رسد معنای جراحی هم به طریق ایهام اراده شده باشد، البته جراحی دل و درون، از آن روی که آوا و نغمه مطرب همیشه شادی محض نیست بلکه غم و درد دوری و جدایی را نیز چه بسا برمی‌انگیزد، همچنان‌که وجد و سماع نیز معمولاً حزن و اندوه را در سرشت خود دارد. مطرب چنان نغمه‌ای از درد سر می‌کند که حتی حکیمان نیز خون از مژه می‌بارند، چنان‌که فرمود:

مطرب از درد محبت عملی می‌پرداخت      که حکیمان جهان را مژه خون‌پالا بود

معنای چهارمی که می‌توان آن را هم بر معانی ایهامی قبلی افزود، مضراب در



سازهای زهی یا سیمی است. زخم یا زخمه = مضراب در ساز، که به اشکال مختلف بر حسب نوع ساز ساخته می شود، مثلاً در تار، قطعه برنجی کوچک، در قانون، حلقه مانندی که دو انگشت شست و سبابه در آن می کنند، در سنتور دو چوب به شکل کمان ندافی کوچک و... معادل‌های دیگر: سِکافه، شِکافه و سِکافِره. (سه معادل اخیر برگرفته از ارفع اطرای، فرهنگ موسیقی ایرانی ۱۱۳) حافظ معانی ایهامی یاد شده را در این بیت نیز دارد:

بادل خونین، لب خندان بیاور همچو جام

نی گرت زخمی رسد آبی چو چنگ اندر خروش

راه: این واژه نیز ایهامی دارد به اصطلاح موسیقی = نوعی آهنگ ریتم دار یا ضربی. (نک. ح ۱۳۵/۴)

جایی: به همین صورت به یای نکره به مکانی نامعلوم، لیکن مکانی که نه تنها وجود دارد بلکه اصل و منشاء همه چیز از آنجاست، اشارت دارد. سرایندگان اشعار عرفانی در صحبت از انسان، عشق و علائق او، پیامهایی که دریافت می کند و... می گویند اینها از «جایی» می آید یا به «جایی» راه یا دلالت دارد. شاعر با این واژه به مخاطب می گوید که هیچ چیز در جهان و در حیات آدمی عبث یا بدون اصل و ریشه نیست و همه چیز از یک مصدر و منشأ مایه می گیرد، اما این که آن مکان لامکانی دقیقاً چیست و در آن چه می گذرد چیزی نیست که افهام و عقول آن را چنان که هست دریابند. بدین سان «جایی» را بر اثر تکرار و بسامد بالای آن می توان در حکم یک اصطلاح با فحوای غایت خلقت و مرجع و مآب هر چیز تلقی کرد، چنان که خواجه (که چند بار آن را به کار برده) یکایک زخمه‌هایی را که مطرب یا پیام آور عالم عشق بر ساز دل می زند راهبر به همان جا می داند، جایی که به گونه‌ای پارادوکس وار هم شناخته است و هم ناشناخته، و در یک کلمه: غیب و عالم مغیبات. در بیتی دیگر «جایی» را مرجعی برای دعا و التجای آدمی می داند:

ما بر آریم شبی دست و دعایی بکنیم      غم هجران ترا چاره ز جایی بکنیم

خنده و گریه عاشق هم نه از خود او، که از همان «جا» ست:

خنده و گریه عشاق ز جایی دگر است      می سرایم به شب و وقت سحر می مویم

مولانا:

هر کس که هایی می کند، آخر ز جایی می کند

شاهی بود یا لشکری، تنها نباشد آن عَلم

(کلیات ۳، ۱۷۵)

سعدی:

مطرب همین طریق غزل گو نگاه دار      کاین ره که برگرفت، به جایی دلالت است  
(غ ۵۵)

دود از آتش می رود، خون از قتیل      سعدی این دم هم ز جایی می زند  
(غ ۲۳۵)

ناصر بخارایی:

چنگ را کرد غم عشق رگ از پوست برون      بنوازش، که وی این درد ز جایی دارد  
(دیوان ۲۳۵)

من که چون باد سحر دم از هوایی می زنم

همدمم داند که من دم هم ز جایی می زنم  
(همان ۳۳۵)

در تحلیلی که این نگارنده از غزل «چو بشنوی سخن اهل دل، مگو که خطاست...» (غ ۲۶) داشت، ملاحظه کردید که شاعر تا چه حد از موتیفهای صوتی بهره گرفته و چگونه هریک از این اصوات برای او «راه به جایی دارد». اصل مفهوم سماع نیز چیزی نیست بجز دریافت پیامها یا علایم و اماراتی که از همان مصدر و از همان «جا» می آیند و تارهای جان مستمع را به فغان درمی آورند.

هر زخم: قزوینی: هر نغمه؛ نیساری: هر پرده، ولی در اینجا هم قدیمترین نسخ ایشان «زخم» دارند، ولی از آنها گذشته‌اند. بنابراین خانلری در این مورد به درستی عمل کرده است.

۲. ناله: زنده‌یاد استاد حسینعلی ملاح ناله را در اینجا «آواز حزین» دانسته‌اند. (حافظ و موسیقی ۳۰۲) «حزین» گذشته از دو معنای غمگین و آواز آهسته و ملایم (نظر این نگارنده) امروز گوشه‌ای است از ردیفهای موسیقی ایرانی که در مایه بیات ترک خوانده یا نواخته می‌شود.

عُشّاق: ایهامی دارد به آنچه در قدیم پرده یا مقام «عشاق» خوانده می‌شد و امروز گوشه‌ای است به این نام، که در چند دستگاه یا آواز موسیقی ایرانی (هر کدام با تم دستگاه یا آواز خاص خود) اجرا می‌شود، از جمله همایون.

صدا: پژواک صوت است، و نه خود صوت (چنان‌که امروز بدین معنی مستعمل است). در عربی: صَدَى = آنچه به صوتی چون صوت شخص در کوه و جز آن پاسخ دهد. (صحاح) (نیز نک. ح ۲۶/۱۰).

صدایی: قزوینی: هوایی، که پیداست با «ناله عشاق» چندان تناسبی ندارد.  
 ۳. زر و زور: پیر شاعر، یا همان پیر مغان او، از زر و زور (نماد توانایی و برخورداری اینجهانی) بهره‌ای ندارد، نیازی هم بدان ندارد، چون خدایی دارد یکسره دهش و بخشش و گذشت و بخشایش. پس چیزی نیست که نداشته باشد. اما به نظر می‌رسد شاعر می‌خواهد بگوید این پیر (که ظاهراً نمونه‌ای خارجی و واقعی ندارد) بخشش و بخشایش را از خدای خود آموخته است. پس بزرگوارانه دهش می‌کند، نه زر را، که ارجمندترین و ناب‌ترین زر، یعنی اخلاق، عشق، شوق و معنویت را. (در مورد این پیر، نک. ج ۱، ۵۳۵ به بعد.)

در ترکیب دوازده‌گانه «زر و زور»، معنای درست مورد نظر شاعر وقتی حاصل می‌شود که «زور نداشتن» را حمل بر عدم نیاز پیر به زور کنیم، و نه صرفاً بی‌بهره بودن از زور و توان و قدرت، چه نداشتن زور لزوماً و فی‌نفسه چیز ارزشمندی نیست. (بگذریم از این که به قول سعدی «زور مردم‌آزاری» نداشتن، خودش مغتنم و موجب شکر است، اما ناگفته پیداست که بحث بر سر امری زبانی است، و نه محتوای اخلاقی.) و اما سعد و راوینی بر آن است که: «از مکارم عادات شاهان و محاسن شیَم ایشان، یکی عطابخشی است و یکی خطابخشایی.» (مرزبان‌نامه ۱، ۲۱۷) مطمئن نیستم که شباهت موجود آیا تواردی و تصادفی است و یا اقتباس و تأثیرپذیری. به هر حال، در جای خود گفته‌ام که حافظ مرزبان‌نامه را هم به دقت خوانده و در موارد متعدد از آن تأثیر پذیرفته است. (ج ۱، ۳۷)

۴. قند: در «قندپرست»، استعاره از معشوق شیرین یا شیرینی معشوق است؛ سعدی:

گر خود به جای مِرْوَحَه شمشیر می‌زند      مسکین مگس کجا رود از پیش قند او؟

(غ ۴۸۰)

حافظ می‌گوید: دل من در طلب تو (معشوق شیرین) مثل مگسی (= موجود خُرد حقیری) در هوای قند (یا شکر) است، لیکن به یمن و لطف هوای محبت تو شکوه و عظمت مرغ خجسته‌های را یافته است.

هواگیر: ایهام: الف. به هوارونده، به آسمان برخیزنده (در مورد مرغان یا حشرات بالدار) ب. گرفتار هوا و محبت دل، پرواز کننده در عالم عشق جانان؛ هواگیری و هوا گرفتن به معنای نخست همان است که در عربی «هُوِیَّ» (هم‌ماده با «هُوِیَّ» یا «هوا») گفته می‌شود. هُوِیُّ الطَّائِر: به معنای به هوا برخاستن و بر زمین فرود آمدن مرغ،

هر دو، به کار رفته است. در انشای زیدری نسوی می خوانیم: وَ آئِنَ الْغُرَابُ وَ هُوِ الْعُقَابُ! (نفثة المصدور ۱۶؛ نیز بنگرید به تعلیق عالمانه استاد امیرحسن یزدگردی ۱۴۷-۱۴۸، که آن را به هر دو معنی دانسته اند.) و اما حافظ «هوا گرفتن» را به دو معنای ایهامی مذکور، با اسناد آن به مرغ و تیر پرتابی آورده است:

به بال و پر مرو از ره، که تیر پرتابی      هوا گرفت زمانی، ولی به خاک نشست

(نک. ح ۲۰/۸).

فرّ: = فرّه، خرّه، خوره، پارسی باستان vindafarna اوستا خورنه xvarēnah (جلا، رونق) پازند خوره xwareh فارسی جدید: فرّخ، فرخنده، فرخان، فرّهی، که همگی از همین ریشه است. (معین، حاشیه برهان) صفاتی چون فرمند، فره مند و غیره از آن است. فرّه کیانی = کیان خرّه، کیان خوره Kavaēnem Xvarənō (همان، ذیل «کیان خرّه» و «کیان خوره») یونانی: خاریسما، برگرفته از «خرّه» یا «خوره» پارسی، همان که در زبانهای فرنگی کاریسما و کاریزما خوانده می شود، به همان معنی. فرّه در اصل پدیداری است برخاسته از فرهنگ کهن ایرانی، که به غرب آن روزگار، مشخصاً یونان رفته و بر اندیشه سیاسی آنجا، از جمله جمهوریت افلاطون تأثیر نهاده است. فرّ یا فرّه مطابق مندرجات «زامیاد یشت» (اوستا) فروغی است ایزدی که به دل هر که بتابد از همگان برتری یابد. از پرتو این فروغ است که شخص به پادشاهی رسد، شایسته تاج و تخت گردد، آسایش گستر و دادگر شود و همواره کامیاب و پیروز باشد. (معین، به تلخیص) فرّ را فرهنگها توسعاً شکوه و عظمت و نظایر آن معنی می کنند، که نادرست نیست، اما دقیق هم نیست. مثلاً: شأن و شوکت و رفعت و شکوه (برهان) اگرچه جزئیاتی دیگر هم برای آن ذکر شده همچون نور، سنگ، هنگ و غیره. فرّ مفهومی است جامع همه آنچه ذکر شد، و عبارت است از نیرویی ایزدی که از نظر نمود بیرونی با جاذبه و زیبایی و نور و به طور کلی نفوذ و گیرایی شگرف همراه است، و از نظر درونی همواره همراه با ملکات و مکارم خلق و نیکی سرشت. مطابق باورهای ایرانیان باستان هرگاه کسی از این موهبت ایزدی برخوردار می بود، می توانست از قدرت و اختیار فراوان نیز در فرمانروایی بهره مند گردد، اگرچه چنین قدرت و اختیاری هرگز امری نامشروط و مطلق نبود، چه در صورت سلب هرگونه شرایط آن از دارنده فرّه، این نیرو از او گسسته می شد، که نمونه آشکار آن در شاهنامه جمشید جم است، که در نیمی از روزگار پادشاهی خویش به دلیل نیکی و نیکخواهی برای مردم و یاری آنان و آن همه ابداع و اختراع و اکتشاف که به او منسوب است و جملگی در

جهت پیشرفت تمدن و فرهنگ و بهروزی آدمیان بوده است بهره‌مند از فره ایزدی بود، لیکن به محض این که به دلیل همین نیروی شگرف راه ناسپاسی به یزدان فرایش گرفت و دعوی خدایی کرد، فره از او جدا شد و سرانجام نیز ضحاک بر او چیره گشت و وی را کشت، درحالی که دیگر یار و یآوری نیز نداشت تا بر این سرنوشت موحدش او دریغ بخورد. پادشاهان بدکردار و ستمگر هم اساساً بهره‌ای از فره ایزدی ندارند و تاوان بدیهای خویش را می‌پردازند. مهمترین شرایط ضروری برای برخورداری از فره از دو مقوله است که هر کدام توابع یا به اصطلاح زیرمجموعه‌های فراوان خاص خود را دارد: یکی کمالات رزمیاری و دیگر کمالات دینیاری. کمالات رزمیاری از فروترین درجه یعنی نیرو، برازندگی و زیبایی جسمانی آغاز می‌شود و به دلاوری، چالاکی، رزمجویی، آگاهی از فنون و تدابیر رزمی و به طور کلی تمامی شایستگیهای ناشی از بهره تن (= تن بهر) تعمیم می‌یابد. کمالات دینیاری از باور به دین ایزدی و اهورامزدا آغاز می‌یابد و تمامی قوای دماغی از دانش، آگاهی، خردمندی، اندیشه‌مندی، پاکی دل و دامن، نیک‌اندیشی درباره همه مردمان فرودست و به طور کلی تمامی خویهای نیک و روان روشن را در بر می‌گیرد. در شاهنامه، از میان پادشاهان داستانی، شماری دارای فره ایزدی‌اند، همچون فریدون و کیقباد و برتر از همه کیخسرو، که به راستی جامع کمالات رزمیاری و دینیاری، هردو، است. (درباره او، نک. ح ۱۱۶/۱۰). فر‌پدیدی است در اصل اساطیری و دارای پیوند با اندیشه دینی، و در عین حال حائز تأثیرات فراوان بر اندیشه‌های سیاسی، نه تنها در روزگار باستان، بلکه حتی پس از آن، که باید آن را به دقت شناخت. (در این باره توصیه می‌کنم به پژوهش سودمند استاد فتح‌الله مجتبایی با عنوان شهر زیبای افلاطون و شاهی آرمانی در ایران باستان، که تماماً در تشریح فره و جنبه‌ها و زوایای آن، تأثیراتش بر اندیشه سیاسی یونان و سایر اطلاعات ضروری است بنگرید). فره، اگرچه عنصری است اصلاً اساطیری و دارای اهمیت بنیادین از حیث آگاهی از فرهنگ دیرینه سرزمین ما، لیکن در آرا و اندیشه‌های فلسفی و حکمی عصر اسلامی نیز تأثیراتی چشمگیر داشته است، به‌ویژه در اندیشه‌های شیخ شهاب‌الدین سهروردی در حکمة‌الاشراق و برخی دیگر از آثار او. همچنین یکی از جهات تأثیر آن در مورد داستانهای رمزآمیز سهروردی و بازتاب پدیدار فره کیانی (کیان خُره) در این دست داستانهای اوست. (در این باره، نک. تقی پورنامداریان، رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی ۱۵۷-۱۶۱).

نکته‌ای مهم که ذکر آن را ضروری می‌دانم این است که نباید پنداشت که فره

به دلیل ماهیت اساطیری آن چیزی است صرفاً مربوط به روزگار گذشته، زیرا دامنه تأثیرات آن به اندیشه‌های جدید سیاسی نیز کشیده شده، چنان‌که نوعی از مشروعیت سیاسی حاکمان، مرتبط با تأثیر و نفوذ جاذبه‌های خاصی است که برخی رهبران سیاسی دارند یا باری دعوی آن می‌کنند. این همان چیزی است که در برخی کشورها به صورت اصطلاح رایج سیاسی «کیش شخصیت» متداول است. ماکس وبر Max Veber جامعه‌شناس مشهور آلمانی (۱۸۶۴-۱۹۲۰ م. در مورد احوال و عنوان برخی آثار او، نک. مصاحب، ذیل «وبر») قایل به سه نوع مشروعیت برای نظامهای حکومتی و رهبران است: الف. مشروعیت سنتی، که مربوط به نخستین جوامع گله‌دار و کشاورز است و ویژگی بارز آن همان کدخدایمنشی و ریش سفیدی است، بدین سان که اینان از میان خود فردی را به عنوان حاکم و فرمانروا برمی‌گزیدند که پیر یا پابه سن و دارای تجربه بود و با برخورداری از همین خصیصه به اداره جامعه و حکمیت میان مردم می‌پرداخت. (در کشور ما یادآور گزینش دیاو کو، سردودمان ماد، است که او نیز عاقل و مجرب و به اصطلاح ریش سفید قوم محسوب می‌شد.) ب. مشروعیت عقلانی، که مهمترین ویژگی آن پارلمان یا مجلس است که اعضای آن از طریق رأی مردم برگزیده می‌شوند، و این نیز به حکم عقل است، زیرا دخالت همگان در امور خلاف عقل است و لذا تعدادی مشخص از آنان عهده‌دار وضع قوانین می‌شوند، و گزینش اعضای دولت و قوه مجریه نیز از طریق همین مکانیسم انتخاب است. ج. سرانجام، نوعی خاص از مشروعیت، همان است که مبتنی بر نیروی معنوی و جاذبه فردی رهبر است و به مشروعیت کاریزماتیک معروف است.

هما: نک. «هما» در: ح ۱۰۰/۲، و «همایون» در: ح ۵۵/۳.

هواگیر: کذا نیساری در دفتر دگرسانیها و چند طبع معتبر دیگر؛ قزوینی: هواخواه، که معنای دوستدار و در بند عشق دارد، و مثل «هواگیر» ایهامی دارد به هوا (= آسمان) به اعتبار پرواز، اما آن معنای «هواگیر» را که برخاستن هر بالداری از زمین به بالاست نمی‌رساند.

۶. احتمال می‌رود متأثر از این سخن سعدی باشد، به‌ویژه که وزن هم یکی است:

ماجرای دل دیوانه بگفتم به طبیب      که: همه شب در چشم است به فکرت بازم

گفت: ازین نوع شکایت که تو داری، سعدی      درد عشق است، ندانم که چه درمان سازم

(غ ۳۹۷)

البته حافظ یک عبارت ساده را به پارادوکس بدل کرده: دوی درد عشق هم خود

جگر سوز است.

عراقی می گوید: تمامی دردهای جهان را که بر روی هم بگذاری، می شود درد عشق:

به گیتی هر کجا درد دلی بود به هم کردند و عشقش نام کردند

( کلیات ۱۹۳ )

۷. غمزه ستمگر است، چون چه بسا کسی به صرف نگریستنی از گوشه چشم دیگری را لو دهد و حتی سبب قتل او شود. (درباره غمزه، نک. ح ۱۴/۵، و در خصوص ستمگری یا خونریز بودن آن، ح ۹۳/۶). لخت دوم، جزء امثال و به نام حافظ ثبت شده است. (امثال و حکم ۴، ۱۹۳۲)

۸. بت: در اینجا استعاره از محبوبی که مظهر مطلق جمال است. (در باب این معنی، نک. ح ۵۱/۴).

ترسابچه: یحیی باخرزی: «برید روحانی را ترسابچه خوانند، یعنی واردی که از عالم روحی به قلوب و عقول و نفوس به طریق غلبه و لطف فایض گردد و جمله را به خود مشغول گرداند و از تفرقه نفوس خلاص دهد.» (فصوص الآداب ۲۴۵) صادق گوهرین: در لغت یعنی پسر نصرانی. و در اصطلاح سالکان، ترسابچه مرشد کامل و پیر مکمل را گویند. و وجه تسمیه مرشد کامل به ترسابچه به آن معنی است که در ولادت معنی، نسبت کامل او به کامل دیگر که متصف به صفت ترسایی و تجرد و انقطاع بوده باشد می رسد، و آن کامل را باز به کاملی دیگر، تا سلسله منتهی به حضرت رسالت پناه می شود [...] ترسابچه وارد غیبی را گویند که بر دل سالک فرود آید. کشف اصطلاحات الفنون ۱۵۵۵. تجرید را گویند از شهود تجلیات. مرآت العشاق (شرح اصطلاحات تصوف ۳، ۵۱-۵۲) تعاریفی که ایشان به دست داده اند به طور کلی از دو سنخ است: یکی از مقوله شخص (مرشد کامل) و دیگری از نوع امور وارد بر دل سالک مثل هر وارد قلبی از عالم غیب، تجلیات حق و نظایر اینها، و نوع اخیر همان است که در تعریف باخرزی هم دیدیم. و اما، همچنان که در جای خود در هر مورد ضروری گفته ام، حافظ به طور کلی تمایلی ندارد که از مصطلحات یا اصطلاح سازی های صوفیه، آن هم از واژه نامه هایی که صاحبانشان غالباً هر چه به ذوق و زبانشان آمده به عنوان تعاریف ذکر کرده اند، پیروی کند. بنابراین شاید بهتر باشد در مورد ترسابچه در شعر او بگوییم: او آن را، درست مثل مغبچه یا طفل و بچه و غیره، بیشتر به صورت عنصری جمالی و در حدود مفهوم نوعی زیبایی بکر و باطراوت و

سرزنده به کار برده است، چنان که در شعر تصوّف هم نخست همین معانی در وضع و تسمیۀ این گونه واژه‌ها مورد نظر بوده، بدین سان که آنها در ابتدا به صورت نمادهایی در حدود معانی مذکور به کار می‌رفته، اما بعدها آنها را اصطلاح خواننده و کوشیده‌اند تا آنها را در قالب محدود تعاریف کذایی قرار دهند. پیداست در عالم اشعاری چون آن حافظ، سر و کار ما با امور شاعرانه و ذوق‌انگیز است و این شعر را نمی‌توان چون سخنان منظوم اهالی خانقاه یا سروده‌های مکتبی آنان تلقی کرد. و اما عطار، شاید بیش از هر شاعر دیگر، از نماد ترسابچه سود جسته است. از این دست مضامین او بر روی هم برمی‌آید که مراد کلی او از ترسابچه نوعی زیبایی حیاتبخش به اعتبار معجز مسیح در بازآوردن مرده به حیات به امر و اجازت خداوند است، برای نمونه در این غزل:

ترسابچه‌ای دیدم ز ناز کمر کرده      در معجزه عیسی صد درس ز بر کرده...

(نک. دیوان ۴۷۶ غ ۶۶۷)

پیداست جوانی، بکارت و بداوت در تصوّر شاعران از مغبچه، ترسابچه، ترک‌بچه، کافر بچه و نظایر اینها اهمیت بسیار دارد، چنان که عطار این ویژگی را بارها به اشکال و با تعبیر گوناگون بیان کرده است. او از جمال ترسابچه چونان گرامی‌ترین چیز در حیات عارفانه خود یاد می‌کند:

چون من ز همه عالم، ترسابچه‌ای دارم

دانی که ز ترسایی، هرگز نبود عارم

(همان ۳۷۵)

نیز او را شمع می‌خواند که جهانیان پروانه وار گرد آن می‌گردند:

جهانی جان چو پروانه از آن است      که آن ترسابچه شمع جهان است

(۱۴۱)

عراقی نیز ترسابچه را اوج جمال و کمال توصیف می‌کند، در قداست کامل، با نوری همه‌جاگیر، و آنچنان دل‌انگیز و شیرین‌کار و شهر آشوب که همه جهان واله و شیفته او و در جستجوی اویند؛ بنگریم:

ترسابچه‌ای، شنگی، شوخی، شکرستانی

در هر خم زلف او گمراه مسلمانی

از حسن و جمال او حیرت زده هر عقلی

وز ناز و دلالت او واله شده هر جانی



بی لعل شکر ریزش، آشفته هزاران دل  
وز زلف دلاویزش، آویخته هر جانی  
چشم خوش سرمستش، اندر پی هر دینی  
ز نثار سر زلفش، در بند هر ایمانی  
بر مائده عیسی، افزوده لبش حلوا  
وز معجزه موسی، زلفش شده ثعبانی  
ترسابچه‌ای رعنا، از منطقی روح افزا  
صد معجزه عیسی، بنموده به برهانی...

و در مقطع نیز:

نه بس که عراقی را، بینی توز نظم تر  
در وصف جمال او، پرداخته دیوانی  
( کلیات ۲۹۰-۲۹۱ )

تردیدِ باقی نمی ماند که آنچه عرفایی چون سنایی، عطار و عراقی از ترسابچه اراده کرده اند، خود حضرت حق یا تجلی یا نور و فروغی از اوست در ساحتی جمالی و از نظرگاه زیبایینی. این همان چیزی است که این نگارنده پیشتر در بحث از سنایی او را آغازگر این گونه توصیفات و تعبیر از شاهد، کودک، مغبچه، ترسابچه و امثال اینها دانست. (نک. ج ۱، زیر عنوان «گر آن شیرین پسر خونم بریزد»). اما آنچه در مورد حافظ و کاربرد او از ترسابچه گفتنی است این که: هر چند او را هم از این لحاظ باید پیرو سنت شاعران عارف قبلی دانست، لیکن به نظر نمی رسد که توصیف او از آن دارای چنان گستردگی و گوناگونی باشد که در شعر این عارفان دیده می شود و نمونه هایش را دیدیم. بنابراین شاید بتوان گفت که حافظ در نهایت آن را به صورت جلوه ای از جمال برخوردار از تمامی لطف و ملاححت می نگرد، چنان که توصیف و تصویر آن هم در غزل او بدان آب و تاب نیست و معمولاً فضایی بیش از یک دو بیت را به خود اختصاص نمی دهد. (نیز نک «مغبچه» در: ح ۹/۳).

باده پرست: معمولاً به کسی اطلاق می شود که باده می خورد و بسیار هم، در حالی که ترسابچه (یا مغبچه) به کودکانی از ادیان دیگر می گفتند که به طور کلی خدمت باده خواران می کرده اند و خود به دلیل بچگی خورنده باده نبوده اند. بنابراین احتمال می رود که «باده پرست» به معنای خادم باده (= خدمتکار افراد در باده خواری) به کار رفته باشد، همچنان که پرستنده و پرستار در اصل به معنای خادم بوده، مثل

«آتش پرست» که در اصل معنی (و نه آنچه بعدها در عرف به پرستش یا عبادت کننده آتش در مورد زردشتیان تغییر یافته) عبارت بوده از گروهی از مغان که در آتشکده‌ها به خدمت آتش سپند و زنده نگاه داشتن آن اشتغال داشته‌اند. پرستیدن و پرستار به معنای یاد شده در نخستین روزگاران شعر و نثر دری، از جمله شاهنامه، فراوان به کار رفته، که یک نمونه آن «خسرو پرست» به معنای چاکر و خادم پادشاه است. (برای شواهد متعدد آن، نک. دهخدا، ذیل همین واژه.)

شادی... خوردن: یا به شادی... خوردن = به سلامتی یا به یاد کسی باده نوشیدن، بدین سان که جام لبالب از شراب را به کف می‌گرفتند و در آن حال اگر فرد مورد نظر در جمع حضور داشت با عبارتی چون «به شادی فلان»، و اگر غایب بود، یا با همین عبارت و یا با گفتن «به یاد فلان» جام را یکسره به دم در می‌کشیدند، و این همان است که امروزه «به سلامتی... خوردن» گفته می‌شود. «شادی... خوردن» از نظر دستوری از موارد حذف حرف اضافه (به) از سر قید است، که بسیار رایج است؛ اسدی توسی:

یکی خورد بر پادشاه بزرگ      دگر شادی پهلوان سترگ

(گرشاسب‌نامه ۸۶)

کمال اسمعیل:

مگر شادی قدّت خورد نرگس      که مست افتاده اندر پای سرو است

(دو بیت اخیر برگرفته از دهخدا)

خانلری در این باره آیینی از عیاران را به نقل از سمک عیار ذکر می‌کند که مطابق آن، وقتی رئیس آنان یعنی اسفهلار یا سرهنگ عیاران شهرتش منتشر می‌شد، عیاران جوان در حضور یا غیبت او بر پای می‌خاسته، جام می‌را تا محاذی سر بالا می‌آورده و یکباره سر می‌کشیده‌اند، و این نشانه آن بوده که شخص نوشنده با به جای آوردن این رسم از آن پس خود را در خدمت رئیس می‌گذارده و جانباز در راه او می‌شده است. (پرویز خانلری، «سه کلمه در شعر حافظ»، مقالاتی درباره زندگی و شعر حافظ ۱۹۷-۱۹۹) و اما معادل «شادی خوردن» یا «به شادی خوردن» در متون کهن «یاد کردن از...» یا: «یاد برگرفتن از...» به هنگام باده نوشیدن بوده است. رستم، به هنگامی که بهمن برای رساندن پیام اسفندیار به حضور وی رسیده است:

یکی جام زرّین پر از باده کرد      وزو ییاد مردان آزاده کرد

دگر جام بر دست بهمن نهاد      که: برگیر از آن کس که خواهی تو یاد

(شاهنامه ۶، ۲۳۹)

سرانجام، در مورد بیت متن می‌توان فرض کرد که ترسابچگان، هم از آن روی که قاعدتاً با فرهنگ و زبان شادخواری و باده‌نوشی بار می‌آمده‌اند، این نوع عبارات را در محیط میخانه و از باده‌خواران یاد می‌گرفته و بازگو می‌کرده‌اند، چون این گزاره از آن گونه است که نوعاً فراوان در چنین محیط‌هایی ردّ و بدل می‌شده است. این فرض نیز رواست که لخت دوم از ترانه‌هایی بوده که ترسابچگان برای خوش آمد باده‌نوشان می‌خوانده‌اند، همچنان که ترسای بزرگسال نیز به قول خواجه «بر در میکده‌ای با دف و نی» ترانه می‌خوانده است. (۴۸۱/۹)

۹. فاتحه خواند: از آنجا که سورة فاتحة الكتاب آغاز قرآن است شاید می‌خواهد بگوید: من شروع با فاتحه (که گشایش سخن است) کردم، دعا یا ختم کلام (کنایه از برآوردن خواست) با تو. شاعر ظاهراً طالب چیزی از پادشاه است که نمی‌دانیم چیست و از خود شعر هم بر نمی‌آید. به هر حال، «تمنای دعا» همان «التماس دعا» مصطلح عصر ما (البته در معنای کنایی) است.



در این غزل مدح آمیز، در ظاهر به نظر می‌رسد بیت مدحی آخر را می‌توان از پیکره اصلی شعر جدا کرد و آن را چون زایده‌ای انگاشت. شاید چنین باشد، اما برخی قرائن در دیگر ابیات هست که می‌توان احتمال داد که توجه به پادشاه عصر منحصر به بیت آخر نیست بلکه در برخی ابیات روی خطاب به شاه دارد، لیکن به صورت غیر مستقیم یا با اشاره و تعریض. برای مثال «خطاپوش» در مورد خدای پیر، به ویژه وقتی از «زر و زور» نداشتن او سخن می‌گوید، بعید نیست قصد تعریض به پادشاهی را داشته که زر و زور بسیار دارد، لیکن احتمالاً «خطاپوش» نیست. در بیت ۴ درخواست برای رعایت دل شاعر، خصوصاً وقتی از این حرف می‌زند که مگس دل او به یمن هوای مخاطب «فر» (مرتبط با پادشاه و پادشاهی) یافته است، می‌تواند قرینه‌ای دیگر باشد. نیز هنگامی که تفقد و توجه پادشاه به همسایه گدا عین عدل خوانده می‌شود، دیگر قدری بعید است که بتوان تنها مورد توجه شاعر به پادشاه را در مقطع شعر دانست، والله اعلم.

- ۱ آن‌که از سَنبل او غَالیه تابی دارد  
باز بادلشدگان ناز و عِتابی دارد
- ۲ از سرِ کشتهٔ خود می‌گذرد همچون باد  
چه توان کرد؟ که عمر است و شتابی دارد
- ۳ ماهِ خورشیدنمایش ز پسِ پردهٔ زلف  
آفتابست که در پیشِ سَحابی دارد
- ۴ آبِ حیوان اگر آن است که دارد لب دوست  
روشن است این‌که خَضِر بهره‌سرابی دارد
- ۵ چشم من کرد به هر گوشه روان سیل سرشک  
تاسَهی سرو ترا تازه به آبی دارد
- ۶ غمزهٔ شوخ تو خونم به خطامی‌ریزد  
فرصتش باد، که این فکرِ صوابی دارد
- ۷ چشم مخمور تو دارد ز دلم قصد جگر  
ترک مست است، مگر میل کبابی دارد
- ۸ جان بیمار مرا نیست ز تو روی سؤال  
ای خوش آن خسته که از دوست جوابی دارد
- ۹ کی کند سوی دل خستهٔ حافظ نظری  
چشم مست، که به هر گوشه خرابی دارد؟

۱. آشکارا متأثر از سعدی:

آن‌که بر نستر از غَالیه خالی دارد      الحق آراسته خلقی و جمالی دارد  
(غ ۱۷۳)

و نیز غزل دارای شباهتهایی با غزل سلمان است:

دام زلف تو به هر حلقه طنابی دارد      چشم مست تو به هر گوشه خرابی دارد  
(دیوان ۱۵۷)

(نیز در مورد لخت دوم، نک. ح ب ۹.)

ناصر بخارایی:

زلفش که چو سنبل روی از باد همی پیچد      سر بر من آشفته از ناز گران دارد  
(دیوان ۲۳۳)

سنبل: استعاره از زلف (نک. ح ۸۱/۵). گذشته از این استعاره، زلف به صورت تشبیه مضمّر توأم با تفضیل به غالیه مانده شده، که از عطریات مرگب و به رنگ سیاه مشک گونه است. (نک. ح ۲۳/۵). مضمّر از آن روی که رابطه تشبیه آشکار نیست، و تفضیل بدین دلیل که برتری مشبّه بر مشبّه‌به از طریق یکی از معانی «تاب داشتن» (ناراحتی و خشم داشتن) غالیه از موی دلدار بیان شده است. سنبل و غالیه در این بیت سلمان نیز با هم آمده‌اند:

عنبر خطّ تو در دور قمر دایره‌ساز      سنبل موی تو از برگ سمن غالیه‌ساست  
(دیوان ۴۴۵)

تاب داشتن از چیزی: ایهام: الف. چین و شکن یافتن از آن؛ ب. خشم و ناراحتی داشتن یا طیره شدن از آن؛ این معنی همان است که «بر خود پیچیدن» گفته می‌شود. حافظ چنین ایهامی را بارها دارد، چون:

بنفشه دوش به گل گفت و خوش نشانی داد

که: تاب من به جهان طرّه فلانی داد  
و یا «تاب دادن» به دو معنای چین و شکن دادن و به خشم آوردن در: تاب بنفشه می‌دهد طرّه مشکسای تو... ۴۰۳/۱ (در این باره، نک. ح ۱/۲).

۲. عمر: از نظر بیان، استعاره از یاری که چون عمر عزیز است، و از حیث بدیع، ایهام به آن؛ این استعاره بر پایه تشبیه محسوس (یار) به معقول (عمر و زندگی) است، و حافظ چند بار نظیر آن را دارد. (نک. ح ۲۳/۶، و ۲۴۸/۵). امیرحسین دهلوی:

به امید تو کنم صبر، ولیکن چه کنم؟      عمر در عین شتاب است، تو هم می‌دانی  
(دیوان ۳۵۲)

می‌گذرد: همین مناسب بیت است. قزوینی: می‌گذری، که با «است» و «شتابی دارد» نمی‌خواند. بعید هم هست که بتوان محمل و توجیهی برای آن مثل التفات از مخاطب به غایب یافت، زیرا می‌توان پرسید که این چه التفاتی است که جمله را بی‌هیچ دلیلی از روال و هنجار خود می‌اندازد، و اساساً چه ضرورتی یا لطفی در آن هست؟ ممکن است موافقان ضبط قزوینی مثلاً به این بیت استناد کنند:

عاشق و مخمور و مهجورم، بت ساقی کجاست؟

گو که: بخرامد، که پیش سرو بالا میرم

که نمونه‌ای است نادرست تر و بدتر کیب تر، آن هم از غزلی کاملاً مشکوک و سست (قزوینی، ۹۲/۳) و بیشتر طبعهای معتبر هم فاقد آن‌اند.

۳. احتمال می‌رود که زلف و رخ (ماه خورشیدنما) در اینجا نیز به ترتیب مُشعر بر کثرت و وحدت باشد، زیرا آفتابی که در پس ابر پنهان است می‌تواند قابل تأویل به نور وحدت یا ایمان باشد که در ورای حجابی از کثرات جهان قرار دارد. تیرگی «ابر» نیز در برابر روشنی «خورشید» در همین حکم است. (نیز نک. ح ۲۰۵/۴).

۴. نزدیک است به مضمون این بیت او، که البته لحنی شکوه‌ناک و دریغایی دارد: به کجا برم شکایت، به که گویم این حکایت

که لب حیات ما بود و نداشتی دوامی؟

آب حیوان: = آب حیات، آب خضر، آب زندگی، چشمه حیوان، به تازی: عین الحیاة: معنای باطنی آن: آب زندگی بخشی که هر که بنوشد هرگز نخواهد مرد، زیرا زنده به حیات حق است، و هر زنده‌ای در جهان به حیات چنین انسانی زنده می‌شود، چرا که حیات او حیات حق است. (عبدالرزاق کاشانی، اصطلاحات الصوفیة ۱۰۶) (نیز نک. ح ۴۰/۹).

روشن: ایهام تضاد دارد با تاریکی چشمه حیوان و نیز ناروشنی و ابهام سراب. سراب: کنایه‌ای است از هر چیز غیر واقعی و فریبنده، همچون امید واهی و آرزویی که حصول آن نزدیک می‌نماید اما تحقق نخواهد یافت. (نک. ح ۱۶/۷). بیت حاوی تشبیه مضمر یا پوشیده لب یار است به چشمه آب حیات، همراه با تفضیل آن بر مشبّه‌به، زیرا لب دوست حقیقتاً آب حیوان است، در حالی که آب حیات خضر در برابر آن چیزی بجز سراب فریبنده نیست.

۵. در مورد مضمون سرو قامت دوست و تصویر پدیدار شدن نقش آن در جویبار اشک شاعر، نک. ح ۱۱۶/۵. در اینجا نیز شاعر می‌گوید: اشکی که من می‌ریزم برای آن است که سرو اندام تو را که در چشم من افتاده است آبیاری کنم.

گوشه: ایهامی دارد به گوشه چشم شاعر و هر گوشه و کناری که سیل اشک بدان رخنه می‌کند. نظیر این ایهام در بیت ۹ نیز آمده است. نمونه‌های این ایهام در اشعار فراوان است. (نک. ح ۳۹/۴).

۶. خون به خطا ریختن: همان قتل غیر عمد است در اصطلاح عصر ما. = قتل خطا؛

سعدی:

چشمت به کرشمه خون من ریخت      وز قتل خطا چه غم خورد مست؟

(غ ۴۱)

سعدی می‌گوید: اگر مست مرتکب قتل شود غیر عمد است و کیفر آن چندان نیست که از آن اندیشناک باشد (همچنان که در زمان ما هم کیفر قتل غیر عمد با قتل عمد قابل مقایسه نیست). البته نکته‌ای که در «به خطا» هست این که: شاعر خود را سزاوار آن نمی‌داند که چنان معشوق و الاثانی به او توجه کند و به عمد و قصد خون او را بریزد، و بر آن است که اگر هم قتلی به دست دوست صورت گرفته باشد اتفاقی و به اشتباه بوده است، و گرنه او کجا و شایستگی زخم شمشیر دلدار کجا.

خطا - صواب: ایهام تضاد؛ خطا: محتمل دو معنی است: یکی معنای معروف و دیگر مملکت و ولایتی در ترکستان، مشهور به مشک و زیبارویان سپید چهره. «به خطا» در معنای نخست قید حالت و چگونگی است و در معنای دوم قید مکان. البته ایهام تضاد در صورتی است که معنای مملکت مذکور نیز اراده شده باشد، و در غیر این صورت «خطا» و «صواب» تنها دارای طباق خواهد بود. نیز:

تیری که زدی بر دلم از غمزه، خطا رفت      تا باز چه اندیشه کند رای صوابت

که در اینجا هم «خطا» قیدی است با حذف حرف اضافه (= به خطا) که آن هم محتمل دو معنای یاد شده است. (نیز نک. ح ۸۲/۱).

این رای: قزوینی: خوش فکر؛ مطابق ضبط خانلری می‌توان «ی» نکره را تأویل به معنای «دست کم» کرد و گفت: فرصتش باد، که دست کم اندیشه صوابی هم به ذهنش خطور می‌کند. دیگر این که، اگرچه خوانش اصلی به صورت صفت و موصوف یعنی با کسره (رای صوابی) است، اما در صورت تمایل حافظ خوانان صنعت دوست می‌توان آن را ایهام ساختاری یا ایهام نحوه خوانش دانست: این رای، صوابی دارد، اما مطابق قزوینی چنین نیست. اما در مورد «خوش» به جای «این» شاید بتوان گفت که بار اطلاع بخشی (information) آن بیش از «این» است که چندان چیزی را افاده نمی‌کند. اما در هر حال، حکم نسخ را باید بر اختیارات ذوقی و استحسانی ارجح دانست. ضمناً بد نیست اضافه کنم که جناب سلیم نیساری در پژوهش مسلماً سودمندشان یعنی دفتر دگرسانها در غزلهای حافظ این غزل را هم، مثل شصت هفتاد غزلی که اصلاً نیاورده‌اند، به دلایلی که بر من پوشیده است ناگفته گذارده‌اند. اگر هر آینه دلیل عدم ذکر این غزل و آنهای دیگر تنها ذوق و پسند شخصی بوده باشد، پیداست چنین چیزی تا چه حد با

معیارها و روشهای علمی (به ویژه در کاری پژوهشی از این شمار) سازگاری دارد. در هر حال، به گمان این بنده، شکوک و تردیدهای جدی در مورد ضوابطی که ایشان برای گزینش خویش ذکر کرده اند (دیباچه ۱۵-۱۷) وجود دارد، چه حذف این مقدار از غزلها عملاً بیانگر عدم تکافوی ضوابط مورد نظر ایشان است. این داوری کلی این نگارنده در خصوص ضوابط و روش کار ایشان است مادام که تجدید نظر و تغییری در کتاب مذکور از این حیث صورت نگرفته باشد، اگرچه تأکید می‌کنم که در کلیت امر، کار بس پر زحمت ایشان را ارج می‌گذارم و همچنان از جنبه‌های مثبت آن سود خواهم جست.

۷. کباب و دل و جگر و آتش و نمک و غیره هم از مضامین رایج در غزل است و گاه تا چند مورد در غزلهای هر شاعر یافت می‌شود. سعدی سه چهار مورد دارد، مثل:

از خنده شیرین نمکدان دهانت      خون می‌رود از دل چون نمک خورده کبابی

(غ ۵۱۷)

ناصر بخارایی:

خون دل هست، اگر عزم شرابی داری      جگری دارم، اگر میل کبابی داری

(دیوان ۳۸۰)

کمال خجندی:

دل سوخت در سماع و نمی‌ایستد ز چرخ      رقصیست گرم بر سر آتش کباب را

(دیوان ۱۶)

خود حافظ هم پیشتر گفت (البته مطابق طبع قزوینی):

لب و دندان را حقوق نمک      هست بر جان و سینه‌های کباب

مخمور: اینجا = مست و خمر خورده، با حرکات خاص مستانه؛ این در حالی است که در برخی اشعار حافظ معنای حالت خمار و نیاز به شراب (به ویژه در فقدان آن) نیز دارد. (مثل ۱۰۵/۵؛ نیز نک. «خمار» در: ح ۲۶/۶).

مگر: = ظاهراً، لابد، گویا و نظایر اینها

۸. این بیت، همراه با بیت بعد، نزدیک به این دو بیت رکن الدین صاین هروی،

وزیر مبارز و شاه شجاع (۷۶۵) است:

دل محزون من خسته بی صبر و قرار      از لب لعل تو امید جوابی دارد

چشم مست تو، که آشفته‌گی کارم ازوست      چون من آشفته به هر گوشه خرابی دارد

(نقل از: محمد امین ریاحی، گلگشت ۲۱۹)



۹. لخت دوم، گذشته از شباهت با شعر اخیر رکن الدین، تقریباً عین لخت سلمان است در بیتی که پیشتر نقل شد. (ح ب ۱)

گوشه: باز ایهام میان کنج چشم و معنی معمول آن (مثل ب ۵)  
خراب: ایهام میان معنای مستِ گذاره و لایعقل با ویران، که فراوان دارد، همچون:  
اگر چه مستی عشقم خراب کرد، ولی      اساس هستی من زان خراب آباد است

- ۱ شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد  
بـنـدۀ طـلعت او بـاش که آنی دارد
- ۲ شیوۀ حور و پری خوب و لطیف است، ولی  
خوبی آن است و لطافت که فلانی دارد
- ۳ چشمۀ چشم مرا، ای گل خندان، دریاب  
که به امید تو خوش آب روانی دارد
- ۴ خم ابروی تو در صنعت تیراندازی  
بستد از دست هر آن کس که کمانی دارد
- ۵ گوی خوبی که برد از تو؟ که خورشید آنجا  
نه سوار است که در دست عنانی دارد
- ۶ دلشان شد سخنم تا تو قبولش کردی  
آری، آری، سخن عشق نشانی دارد
- ۷ در ره عشق نشد کس به یقین محرم راز  
هر کسی بر حسب فهم گمانی دارد
- ۸ با خرابات نشینان ز گرامات ملاف  
هر سخن وقتی و هر نکته مکانی دارد
- ۹ مرغ زیرک نشود در چمنش نغمه سرای  
هر بهاری که ز دنباله خزانی دارد
- ۱۰ مدعی، گو: لغز و نکته به حافظ مفروش  
کلک مانیز بیانی و زبانی دارد

۱. شاعران متعددی غزل همروال این دارند، چون سعدی، سیف فرغانی، سلمان و کمال خجندی، لیکن به گمان من و بر مبنای سنجشی که کرده‌ام، غزل حافظ شباهتهایی با غزل سعدی دارد:

آن شکر خنده که پر نوش دهانی دارد      نه دل من، که دل خلق جهانی دارد

(غ ۱۷۴)

اما بیشترین همانندی را با این غزل سلمان دارد:

|                                      |                                    |
|--------------------------------------|------------------------------------|
| آن که ز آبروی و مژه تیر و کمانی دارد | چشمها کرده سیه قصد جهانی دارد      |
| شاهد آن است که دارد خط سبز و لب لعل  | شاهد آن است که این دارد و آنی دارد |
| ای که گویی که: عنان از نظر دوست متاب | با کسی گوی که در دست عنانی دارد    |
| گر بنالم چو نی، انگشت منه بر حرفم    | هر که زخمی خورد، البته فغانی دارد  |
| گر قلم قصد کند، سرزنشش نتوان کرد     | که قلم نیز به هر حال زبانی دارد    |
| باد می آید و بر بوی تو جان می پاشد   | آفرین بر قدمش باد که جانی دارد     |
| هوس گوشه آبی اگرت می باشد            | گوشه دیده ما آب روانی دارد...      |

(دیوان ۱۷۱)

ملاحظه می کنید که به نظر می رسد حافظ تقریباً در برابر هر بیت سلمان بیتی به همان قافیه گفته و شباهت مضامین آن قدر آشکار هست که نیاز به توضیح من در یکایک موارد ندارد. مهمتر از اینها این که از روال مطلع حافظ برمی آید که حالتی پاسخ گونه بر بیت دوم سلمان دارد، این که او می گوید: شاهد آن است که چنین و چنان دارد، در حالی که خواجه معتقد است کسی را که صرفاً حسن صورت دارد نمی توان شاهد خواند. جان کلام هم در این تفاوت است، که موردی است بس گویا، که خود به تنهایی می تواند توضیح دهد که چرا شاعری البته خوش سخن چون سلمان، که حتی پیش از حافظ به شهرت رسیده بود، با ظهور او تا حدود بسیاری در سایه قرار گرفت. تمامی دلایل توفیق یک شعر را نمی توان بازگفت، چه به قول خواجه:

بس نکته غیر حسن نباید که تا کسی      مقبول طبع مردم صاحب نظر شود

اما من تنها می توانم بگویم که این دو بیت در ظاهر تقریباً دارای عناصری شبیه یکدیگرند؛ هر دو نیز در مضمون «آن» (که توضیح خواهد شد) اشتراک دارند، اما فرق فارق در این است که سلمان، نخست حسن صورت (خط سبز و لب لعل) را در نظرگاه جمالشناختی خویش برای شاهد ضروری می شمارد، و آنگاه «آن» را صرفاً همچون مکملی برای زیبایی، آن هم به شکل یک معنای ایهامی (ثانوی) مطرح می کند، در حالی که حافظ بر آن است که برای شاهد، صرف عناصر صوری (موی و میان) بسنده نیست، بلکه مهمترین و محوری ترین چیز قضا را همان «آن» است که سلمان آن را چون عاملی در کنار دیگر عوامل ضروری شمرده است. درست از همین روی است که بیت سلمان نهایت در حدّ سخنی میانمایه باقی می ماند، حال آن که بیت حافظ خود به شعار و سرلوحه ای برای جمالشناسی بدل می شود و به کیمیای

ماندگاری دست می‌یابد. هوش هنری و اندیشه شاعرانه (در کنار اندیشه اصلی یا فلسفه جمال از نظر شاعر) آفریننده چنین اوجی می‌شود.

و اما من با توجه به مجموعه شباهتها میان غزل حافظ و سلمان و به ویژه از آن روی که بیت مذکور نفی و ردّ نظر سلمان است حدس زده‌ام که حافظ شعرش را پس از سلمان سروده و به ایده او در باب زیبایی پاسخ داده باشد، لیکن در صورتی هم که در واقع امر برعکس بوده باشد، آیا تغییری آنچنانی در نفس قضیه پدید می‌آید؟

آن: ضمیر اشاره در پارسی است برای نشان دادن کیفیتی در زیبارخان که قابل تقریر و بیان و تعریف نیست؛ چیزی که بیننده بهره‌ور از ذوق و شعور و شهود زیبایی، تنها می‌تواند آن را حس کند و سامان توصیف آن با منطق متعارف وجود ندارد. این ساحت خاص از حسن و جمال، چیزی است زاده و افزوده صوفیه و نگرش ویژه آنان به زیبایی، و این نگارنده نخستین نمونه‌های آن را در ادب صوفیه یافته است. این مردمان زیبابین، که در پرستش خداوند بیش از هر چیز بر جمال وجه او و عشق حاصل از مشاهده زیبایی تأکید می‌کردند، ژرفا و گسترشی بی‌سابقه به جمالشناسی بخشیدند و آن را وارد عرصه‌ای تازه از آمیزش زیبایی و معنویت کردند، همچنان که در باب زیبایهای انسانی نیز به افقهای روی آوردند که پیش از آن ناشناخته و نامکشوف بود. آنان با نوعی تقسیم‌بندی ذوقی و اجمالی جمال به دو بُعد حسن و ملاححت، قایل به این شدند که چه بسا چهره‌ای زیبا با برخورداری از اجزای مؤلفه‌هایی که یکایک آنها در بالاترین معیارها از حیث نمودهای ویژه زیبایی، و حتی دارای آرمانی‌ترین ترکیب، باشد اما به هنگام مشاهده چندان شور و وجدی برنینگیزد؛ و در برابر، رخساری باشد که اجزای آن دارای معیارهای آرمانی نباشد لیکن ترکیب و کلیت آن شوری در بیننده پدید آورد، او را در خود فروگیرد و غرق در افسونی ناگفتنی سازد. آن را «زیبا» می‌خواندند و این را «ملیح» (نمکین در پارسی). اما از آنجا که ملاححت یا نمک یا نمکینی را هم (که کمابیش شناخته عامه بود) برای توصیف کیفیت مورد نظر خود کافی و جامع نمی‌دیدند، ضمیر «آن» را برای اشاره به چنین مشاهده و شهودی برگزیدند. به نظر می‌رسد این لفظ تک‌هجایی، مختصر و مفید، با وجود ابهامی که در خود داشت، می‌توانست در ضمن دلالت بر همان کیفیت ناگفتنی، آنان را به گونه‌ای از تنگنای عبارت برهاند و رمزی بر احساس و عواطف آنان در مشاهده این ساحت خاص از جمال باشد، یعنی زبان بی‌زبانی. و اما «آن»، اگرچه به تأیید برترین لغویان پارسی در عصر ما (معین و دهخدا) همان ضمیر اشاره

پارسی است، به گمانم در این مورد بیراه نباشد که از واژه «آن» عربی به معنای لحظه و حال نیز بهره بگیریم تا شاید بتوانیم آن افسون و جذبه موجود در آن را در ظرف یک لحظه یا زمان حال بی‌زمان و جاودانی جای دهیم، همان چیزی که صوفیه خود نیز آن را «حال» یا «حالت» می‌خوانند، یعنی یک آن یا لحظه شهود زیبایی.

در این باره بد نیست بیفزاییم که در متون و منابع سده چهارم چنین معنایی دیده نمی‌شود. شواهد دهخدا و دیگر واژه‌نامه‌های پارسی بر آن نیز آن‌سوتر از حدود نیمه دوم سده پنجم نمی‌رود. بنابراین به نظر می‌رسد تداول آن در اشعار از همین حدود، و به‌ویژه در اشعار سنایی، باشد، یعنی درست از زمان جا افتادن تصوف و عرفان در ادب پارسی، اگرچه ظاهراً پیش از آن در بین صوفیان رایج بوده است. اکنون به برخی نمونه‌ها بنگریم؛ سنایی:

آنچه گفتند صوفیانش «آن»      تویی آن «آن»، علیک عینُ الله  
(دیوان ۱۰۰۶)

او در بیت زیر نیز آن را اصطلاحی صوفیانه می‌داند و همچنان که خواهیم دید دیگران هم آن را معنایی برخاسته از تصوف دانسته‌اند:

«آن» گویم و «آن» چون صوفیانت      نی، نی، که تو پادشاه آنی  
(همان ۱۰۳۹)

خاقانی هم «آن» را حاصل امتزاج حسن و ملاححت می‌داند:  
تاملاححت را به حسن آمیخته‌ست      هرکه آن می‌بیند، «آن» می‌خواندش  
(دیوان ۶۲۳)

عطار:

آنچه آن را صوفیان گویند «آن»      از جمال خواهرم جویند آن  
(مصیبت‌نامه ۳۳۵)

مولانا:

ای محو عشق گشته، جانی و چیز دیگر  
ای آنک «آن» تو داری، آنی و چیز دیگر  
(کلیات ۲۰، ۳)

سیف فرغانی:

نخواهم بی تو مُلک هر دو عالم      که بی تو هر دو عالم «آن» ندارد  
(دیوان ۷۰، ۲)

معادل مناسب «آن» در اینجا بیشتر چیزی چون حال، جذابیت و گیرایی است تا ملاححت و نمکینی به معنای متعارف.

امیرحسن «آن» را نمک معنی می‌کند، همچنان‌که خاقانی ترکیب حسن و ملاححت را «آن» نامید:

نمک را صوفیان «آن» نام کردند      بحمدِ الله که امروز آن تو داری

(دیوان ۵۵۳)

او حدی، اگرچه لفظ «ملاححت» را ذکر نمی‌کند، اما مرادش ملاححت و شیرینکاری است:

در شگرفان حرکات است که آتش خوانند      در تو آن هست و دوصد فتنه به آن پیوسته

(دیوان ۳۴۶)

محبوب سلمان هم سراپا (رخسار، اندام و حرکات) «آن» است:

تو سراپا همه آنی و همه آن تواند      غرض من همگی آن‌که تو آنم باشی

(دیوان ۳۱۰)

و اما دیگر ابیات حافظ در این باره تأکیدی است بر همان ایده بیت متن. او حاصل علم نظر را «آن» می‌داند:

از بتان «آن» طلب، از حسن شناسی، ای دل      کاین کسی گفت که در علم نظر بینا بود

و باز می‌گوید که حسن بدون «آن» کمالی ندارد:

این‌که می‌گویند: «آن» خوشتر از حسن      یار ما این دارد و آن نیز هم

(نیز نک. «حسن - ملاححت» در: ح ۸۷/۱).

طلعت او: قزوینی، سایه و برخی دیگر: طلعت آن؛ خانلری جانب اقدم نسخ را گرفته است و عیب روشی بر ضبط او نمی‌توان گرفت. نیساری مثل قزوینی «آن» را ترجیح داده، در حالی که قدیمترین نسخه او (یج) هم مثل خانلری «او» دارد. (دفتر دگرسانها ۱، ۴۴۳-۴۴۴) اما، چنان‌که ملاحظه کردید، در مجموع شواهدی که نقل شد (و نیز آنها که به دلیل اختصار نقل نکردم) «آن» آمده، یعنی در آنها دو «آن» (یکی معنای عام و دیگر خاص) در برابر یکدیگر آمده است، و سنت حکم بر برتری «آن» می‌دهد. ضمناً پیشتر در سنجش ضبطهای خانلری و قزوینی، مواردی داشته‌ایم که قزوینی بیش از خانلری به چگونگی کاربردها در سنت شعر پارسی اهمیت داده و در ترجیحات متن خود ملحوظ داشته است. محمد جعفر محجوب هم جانب «آن» را گرفته است. («درباره حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، ص ۳۰۰). اما باز تأکید

می‌کنم که خانلری در این مورد از روش و ضوابط کار خویش عدول نکرده است.

۲. حُور: در عربی جمع أَحُور - حَوَراء است که افعِل و صفی و به ترتیب به معنای مرد و زن سیاه‌چشم است. حُور به معنای شدت یافتن سپیدی چشم و سیاهی آن، گردی حدقه، باریکی پلک و سپیدی زدن پیرامون آن است. (لسان‌العرب) این که کُلّ چشم سیاه باشد همچون چشم آهو و گاو. (صحاح) اما «حُور» در پارسی معنای مفرد دارد و به «حوران» جمع بسته می‌شود، همچنان که سعدی می‌فرماید: حوران بهشتی را دوزخ بود اعراف... (گلستان ۶۵) گاهی نیز «ی» به آن افزوده و «حوری» گفته می‌شود و جمع آن «حوریان»، چنان که مفرد و جمع آن هر دو در این بیت سعدی آمده است:

دمادم حوریان از خلد رضوان می‌فرستند

که: ای حوری انسانی، دمی در باغ رضوان آی

(غ ۴۹۷)

حور یا فرشته سیاه‌چشم، پاداش مؤمنان نیکوکردار در آن جهان است. این موجود آسمانی به لحاظ ادراک لذتی هر چه تمامتر معمولاً جوان، دست‌نابسوده، بدون عادت ماهانه و پوشیده در درون خیمه توصیف شده، اگرچه گویا نه حس و جسمیت و جنسیت دارد، و نه از مقوله توهّم و تخیّل است. ی. آ. برتلس در باب منشاء تصوّر حور، این را که در اسلام برگرفته از دین یهود باشد، به دلیل عدم تشابه فلسفه آن در این دو دین، رد می‌کند، و نیز این را که مأخوذ از مسیحیت باشد، اما در خصوص تأثیرپذیری اسلام از دین زردشتی و مانوی (که آن هم متأثر از زردشتیگری است) نظر موافق ابراز می‌دارد. او می‌نویسد: جنبه احساسی که در حوریان بسیار مشهود است [خلاف حکم پیشگفته که در بسیاری منابع صادر شده - م] در مسیحیت عموماً مفهومی ندارد و بی‌معناست، و ما می‌بایست چنین پنداریم که اخبار دریافت شده از مسیحیان درست نبوده و یا مسیحیان آن را به درستی تفهیم نکرده‌اند [...] پس تنها دین زردشت باقی می‌ماند. ای. گلدزیهر در مقاله بسیار درخور نگرش خود، مناسبات اسلام و دین زردشت و این امر را... [سه نقطه از خود کتاب است - م] نشان داده است. (تصوف و ادبیات تصوف ۱۱۱-۱۱۲؛ برای اطلاع از کلّ مبحث، نک. همان ۱۱۱-۱۳۵، زیر عنوان «حوریان بهشتی»). حوریان شکل‌های تجلی نیروهای روحی هستند که روح انسان، پس از پختگی معنوی، با آن وارد گونه‌ای پیوند ازدواج عرفانی می‌شود. (۱۲۳) یا حوریان از دین زرتشت اقتباس شده‌اند و یا تصوف متأخر در زیر تأثیر شدید دین زرتشت قرار گرفته است. هنوز امکان اثبات صحت هریک از این دو نظر وجود ندارد. (۱۲۶)

حور در اشعار فراوان توصیف شده، اما معروفترین شعر عرفانی درباره آن رباعیی است به نام «حورائیه» که شروح بسیار بر آن نوشته‌اند، و پیشتر نقل شد. (نک. ح ۵۹/۳)

فلانی: اینجا هم به «ی» نکره است، زیرا یاء مجهول فقط با مجهول قافیه می‌شده است. (نک. ح ۱۰۹/۱)

۳. خواجو:

هر دم که بی تو بر لب سرچشمه بگذرم      گردد روان ز چشمه چشم هزار جوی  
(دیوان ۷۶۴)

سلمان:

هوس گوشه آبی اگرت می‌باشد      گوشه دیده ما آب روانی دارد  
(دیوان ۱۷۱)

۴. می‌گوید: خمیدگی (کمان‌گونه) ابروی تو آنچنان تیر نگاه را رهامی کند که کمان را از دست هر کمانداری می‌ستاند و او را خلع سلاح می‌کند. «دست» احتمالاً به معنای نوبت در تیراندازی یا هر دور در مسابقه تیراندازی (= رهان، که شرط‌بندی در تیراندازی یا سواری است) ایهام دارد، یعنی «دست» را از هر تیرانداز برده است، یا چنان‌که در عصر ما نیز مصطلح است: دست را از... گرفته است. در مورد «دست»، خوانش بهتر یا بهنجارتر به زعم بنده به سکون (دست) است، اگرچه شاید بتوان آن را ایهام ساختاری نیز گرفت و به کسره اضافه (دست) هم خواند.

بستد از دست: قزوینی: برده از دست؛ قدیمترین نسخ «بستد» دارند. نیساری نیز «بستد» ضبط کرده است. اما می‌توان گفت که ضبط قزوینی یک معنای ایهامی افزون بر خانلری دارد و آن «از دست بردن» (= از خود بردن، از خود بیخود کردن) است، مثلاً در: دوش بیماری چشم تو ببرد از دستم... (۳۰۷/۱) که گمان نمی‌کنم چنین معنایی از «بستد» برآید. «دست بردن» به معنای صریح (و نه ایهامی) نیز دارد:... سامری کیست که دست از ید بیضا ببرد؟ (۱۲۴/۷) البته بر اختیار «بستد» نمی‌توان ایرادی از جهت روش گرفت، حکم ذوق «جای دیگر نشیند».

۵. سعدی:

ای که گفتی: مرو اندر پی خونخواره خویش      با کسی گوی که در دست عنانی دارد  
(غ ۱۷۴)

سیف فرغانی هم همین مضمون را با تکرار لخت دوم دارد: گفته‌ای اسب طلب در



پی من تیز مران / با کسی گوی... (دیوان ۲، ۱۷۵) کمال خجندی هم پخته خوارانه بیت  
سیف را با تکرار لخت دوم به این صورت درمی آورد: ای که گفتی ز پیش بیش مران  
اسب هوس... الخ. (دیوان ۱۷۳)

پیداست که حالت گرد و گوی گونه خورشید لحاظ شده، بدین سان که معشوق به  
طریق تشبیه مضمهر همراه با تفضیل به خورشید مانده و در خوبی (= زیبایی، حسن)  
فروتر از او دانسته شده است. عنان در دست نداشتن خورشید در این مسابقه چوگان  
زیبایی نیز به دلیل گردی و غلتان بودن یا نمودن خورشید است. پیداست عنان در کف  
داشتن لازمه چوگان زنی است، اما این معنای ایهامی نیز منظور نظر شاعر بوده که  
خورشید، با آن که خود مظهر زیبایی است، در برابر حسن دلدار عنان و زمام اختیار از  
کف داده است. گفتنی است که خورشید، ماه و گوی چوگان به دلیل کروی بودنشان در  
اشعار با تعبیری چون بی دست و پا، بی سر و پا، سرگردان، بی عنان و نظایر اینها  
آمده اند. تعبیر از خورشید به سوار نیز از آن روی است که خورشید در متون ادبی با  
استعاراتی از قبیل شهسوار گردون، سلطان یکسواره چرخ و بسیاری دیگر، که معنای  
سوار دارند، می آید. نکته دیگر این که «سوار بی عنان» خود می تواند پارادوکس  
انگاشته شود، زیرا «سوار» مجازاً معنای مسلط و چیره دارد، همچنان که امروز هم  
در مورد آدم مسلط می گویند «سوار است». (نک. ح ۷/ ۱۹۰). در هر حال، بیتی است  
فشرده، دارای عناصر متعدد و چندین صنعت بدیعی.

۶. دلنشان: صفت مفعولی مرخم (= دل نشانده) در ظاهر صفت فاعلی، دقیقاً به  
معنای دلنشین و دلپذیر، با این تفاوت که «دلنشین» صفت فاعلی مرخم است. صفات  
مفعولی نظیر «دلنشان» در پارسی متعدد است، همچون باره دستکش (= اسب  
دست آموز، که خود «دست آموز» هم از این دست است) خانه نوساز (= نوسازیده،  
نوساخته) جلد زرکوب (= زر کوبیده) و این مورد گویا از نظامی در وصف منذر بن  
نعمان:

از نهانخانه های دوراندیش      باز داده خبر به خاطر خویش

(هفت پیکر ۶۶)

که «دوراندیش» بر عکس کاربرد رایج (دور اندیشنده = صفت فاعلی) است، یعنی از  
زوایای دور اندیشیده شده یا نهفته آگاهی یافته است. دلنشان هم گهگاه به کار رفته  
است؛ سعدی:

زن خوش منش دلنشان تر که خوب      که آمیزگاری بیوشد عیوب

(بوستان ۱۶۳)

ای پیک پی خجسته، که داری نشان دوست      با ما مگو بجز سخن دلشان دوست  
(غ ۱۰۱)

خود حافظ: بزمگاهی دلشان چون قصر فردوس برین... (۳۰۳/۴)  
نشان: ایهام: الف. نشانه، علامت؛ ب. امضاء، توقیع (به اعتبار «قبول کردن») مثل  
بیت خواجه:.... حُقَّة مِهَر بدان مَهر و نشان است که بود (۲۰۷/۱) نشان کردن: توقیع  
کردن بر نامه و مکتوب؛ از مَقْدَمَةُ الادب و الصِّراح من الصحاح، مادَّة «وق ع» و نفائس الفنون  
مقاله اولی، فن پانزدهم در علم استیفاء، ص ۸۸؛ مراد مَهر کردن و علامت گذاردن  
(«امضا کردن» در اصطلاح امروزی) است. (با استفاده از نفثة المصذور، «فرهنگ لغات  
و تعبیرات و کنایات»، به تلخیص) عبارت متن این است: «قلم تا بر کاغد [کذا-م] نهاد،  
قلم در مُلک کشید، و تا نشان کرد، علامت خیر کس ندید.» (همان ۸۳)  
این بیت سنایی (هم درباره شعر و سخن شاعر) با وجود تفاوت‌های آشکار شکلی،  
دقیقاً همین محتوی را باز می‌گوید:

ور داغ سنایی ننهادی صفت او      کی خلق چنین سُغْبَه گفتار منستی؟

(دیوان ۱۰۲۵)

(سُغْبَه: فریفته، شیفته) در اینجا «داغ» جایگزین «نشان» است. می‌گوید: اگر سخن  
من نشان او (محبوب) را نمی‌داشت، این سان بر مردم اثر نمی‌نهاد و در دلشان  
نمی‌نشست.

۷. امیر حسن دهلوی:

هریکی از ورقی عشق فروخواند و نشد      به حقیقت کسی از سرّ حقیقت آگاه

(دیوان ۳۳۵)

۸. گرامات: آگاهی از چگونگی دید و داوری حافظ در این باره در چهارچوب  
تفکرات او در باب تصوّف اهمیتی خاص دارد. توضیحات آتی تابع این ضرورت  
است.

گرامت: عربی گرامَة: در لغت اسم از مصدر «گَرَم»، و در اصل معنای تازی:  
سرپوشی که بر روی حُبّ (سبوی بزرگ) گذارند. (صحاح) بزرگی و ارجمندی  
(منتهی الارب) بزرگی و رزیدن، جوانمرد گردیدن (معین) اسم مأخوذ از تازی: سخاوت  
و جوانمردی و نواخت و احسان و بزرگواری و بخشندگی (نفیسی) و اما در اصطلاح  
(به ویژه تصوف) عبارت است از کار خارق عادت، اعجاز، معجزه، ظهور امر خارق  
عادت از شخصی، غیر مقارن با دعوی نبوت. پس آنچه مقرون به ایمان و عمل صالح

نباشد استدراج [= فریب شیطان، همچنان که جرجانی خود آن را چنین تعریف کرده - م] است و آنچه مقرون با دعوی نبوت باشد معجزه است. تعریفات جرجانی (دهخدا) ابونصر سراج تعریفی مختصر و مفید دارد: آیات از خدا، معجزات از انبیا، و کرامات از اولیاست. (اللمع ۳۹۰) احمد علی رجایی در پژوهش سودمند خویش در این باره تعاریف و توضیحات ضروری را به دست می‌دهد، از جمله این که به نظر صوفیه کرامات می‌تواند از غیر پیغمبران نیز سر بزند، همچنان که، به استناد آیه ۳۷ از سوره آل عمران، غذای روزانه مریم در محراب هر روز به او می‌رسید، در حالی که او پیغمبر نبود. یا یکی از همراهان سلیمان تخت بلقیس را در چشم به هم زدنی نزد سلیمان آورد، بی این که آن همراه خود پیغمبر بوده باشد، و نظایر اینها. (نک. فرهنگ اشعار حافظ ۵۶۰). در تفاوت‌های کرامات با معجزات: انبیا مأمور به اظهار معجزه خویش اند و اگر چنین نکنند خلاف امر حق عمل کرده‌اند، اما اولیا اگر کرامات را برای افزایش مقام خود آشکار کنند خلاف کرده‌اند، چه ایشان مکلف به کتمان کرامات اند. انبیا معجزه را برای نرم کردن دل مشرکان به کار می‌برند، ولی اولیا کرامات را برای اطمینان دل و آرامش نفس خویش لازم دارند تا بر جوع و هر دشواری دیگری شکیبامانند و شک و تزلزل به دل ایشان راه نیابد. هرچه معجزه پیغمبری بیشتر باشد نشانه برتری و قوت قلب او بر حقانیت خویش است، و حال آن که هرچه بر کرامات اولیا افزوده می‌شود، بیم و تردید و تشویش ایشان فزونی می‌یابد، و بیم دارند که مبادا این کرامات مکر خفی و استدراج [پیشگفته - م] و مخرقه باشد. به هر حال مشایخ بزرگ صوفیه، کرامات را لازمه ولی بودن نمی‌دانستند و اهمیت چندانی برای آن قایل نبوده و در صورت بهره‌مندی از آن در کتمان می‌کوشیده‌اند، مگر آن که بدون قصدی از آنان ظاهر شود. (همان ۵۶۷-۵۶۸) در باب وجهه یا توجیه علمی کرامات، گفتنی است که با ورود افراد نااهل در دستگاه تصوف، اسناد امور موهوم و خلاف علم و عقل به پیر از سوی فریبکاران نام و نان‌اندیش معمول گردید. رجایی از قاسم غنی (که او را صاحب صلاحیت علمی و ادبی، هردو، می‌داند) نقل می‌کند که: باید بین آنچه به حکم عقل و علم و منطق و قوانین طبیعی به صراحت ممتنع است، با چیزهایی که ممکن و دارای توجیه و توضیح علمی است، مثل برخی کرامات اولیا که از نظرگاه معرفة النفس محرز است، همچون معالجه به مدد عقیده و ایمان و تلقین و تصرف در اراده و غیره، فرق نهاد. (همان ۵۷۱ به بعد)

معتزله و اشاعره در این باره اختلاف رأی داشته‌اند. اهل اعتزال هرگونه اعجاز و

کرامات را به فحوای آیات فراوان، از جمله: قُلْ لَا يَعْلَمُ مَنْ فِي السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ الْغَيْبَ إِلَّا اللَّهُ (نمل ۶۵) جز برای رسولان خدا روا و ممکن نمی دانستند، لیکن اشعریان (و از جمله عرفا) قول معتزله را رد کرده، معتقد بودند هرآن که به مدد مجاهده و ریاضت از کدورت و وساوس نفس رها شده باشد قادر به اعجاز است. از ابوسعید ابوالخیر منقول است که در ردّ عقیده معتزله می گوید: «و به نزدیک اهل حقیقت قاعده ای مُطَرَّد است که علم را به علم بدانند و عقل را به عقل بشناسند و لطافت روح و نتایج انوار و آثار وی را با صفاء روح دریابند [...] هر که به شُبّهتی از جمال علوم محجوب و به سَهْوَتی [= حجاب و حایلی - م] از صفاء روح محروم بود، او را به معرفت این کیفیت راه نبود، چنانکه اگر بزرگان جهان به عباراتی شافی و بیانی کامل خواهند که نابینا را صفت خُرشید معلوم کنند جز عبارتی مطلق و اعتقادی به تقلید نصیب وی نباشد.» نتیجه و خلاصه: «چون حواس آرام گیرد و باطن از وسوسه و هوا جس خالی شود روح به عالم علوی سفر کند و کارهایی که هنوز از ارواح ملائکه به عالم سفلی نپیوسته باشد ببیند و از آن به وقت بیداری خبر بازدهد.» (حالات و سخنان ۵۷) اما ملامتیه از بن منکر و مخالف کرامات و دعوی اظهار آن اند، زیرا اساساً نفس را دارای وجودی حقیقی نمی دانند و برای آن صفتی چون اراده و اختیار و قدرت عمل قایل نیستند تا بر اثر آن چیزی از جمله کرامات و کمالات را به ظهور برساند. اراده تنها از آن خداست و لذا هیچ عمل و حالی که در آن عنصر اختیار و اراده آدمی دخالت کند نمی تواند خالص باشد، مگر آنگاه که آن عمل و حالت را خداوند بدون اختیار و اراده عبد در وجود وی بگذارد. کرامات هم از همین مقوله است. (ابوالعلاء عفیفی، ملامتیه، صوفیه و فتوّت ۹۴-۹۵) ابونصر سراج فصلی مفصل درباره کرامات، کیفیات و شرایط آن دارد. (اللمع ۳۹۰-۴۰۸) او از قول سهل بن عبدالله تستری، نخست فحوای این حدیث را که: هر کس چهل روز با صداقت و اخلاص زهد ورزد او را کرامات از جانب خدای ظاهر شود باز می گوید، که بیانگر اعتقاد سهل به کرامات است، لیکن بر آن است که غرض اولیا از کراماتی که حق از طریق ایشان ظاهر می کند تربیت و تأدیب و تهذیب نفوس است. (همان ۳۹۴) نیز آیات و کرامات چیزی نیستند که در زمان خاصی منقضی شوند، لیکن بزرگترین کرامات آن است که خُلُقی ناپسند را به مدد اخلاق خویش بدل به خوی پسندیده کنی. (۴۰۰) و این همان عقیده ای است که بزرگترین مشایخ تصوّف بارها ابراز داشته اند و هرگونه کراماتی را که جز بر بنیان مذکور باشد حقّه و مخرقّه خرّقه پوشان ریایی خوانده اند. سخن

ابوسعید بس مشهور است: «شیخ را گفتند: فلان کس بر روی آب می رود. گفت: بزَغی و صعوه‌ای نیز برود. گفتند: فلان کس در یک لحظه از شهری به شهری می شود. شیخ گفت: شیطان نیز در یک نفس از مشرق به مغرب می شود. این چیزها را بس قیمتی نیست. مرد آن بود که در میان خلق بنشیند و برخیزد و بخسبد و بخورد و در میان بازار در میان خلق ستد و داد کند و با خلق بیامیزد و یک لحظه به دل از خدای غافل نباشد.» (اسرارالتوحید ۱، ۱۹۹) اما شگفتا که یکی از مریدان ابوسعید، شیخ عبدالصمد، نظیر همان کراماتی را که او نفی و رد کرده به وی منسوب داشته است: «بیشتر اوقات که شیخ ما، درین حالت به سرخس می شدی، در هوا معلق می رفتی، در میان آسمان و زمین. ولیکن جز ارباب بصیرت ندیدندی.» (همان ۳۲) و اما نظیر سخن ابوسعید به چند عارف دیگر هم منسوب شده است، از جمله به بایزید بسطامی (تذکره الاولیاء ۱، ۱۶۹-۱۷۰) یا به ابوالخیر اقطع (رسائل خواجه عبدالله انصاری ۱۸۳). شمس تبریزی آن را از قول بایزید نقل می کند. (مقالات ۱۹۷) هجویری اظهار کرامات را به شرط احراز صحت تکلیف بر ولی جایز می داند، و شروط و مصادیق آن را نیز بیان می دارد. (کشف ۲۷۶-۳۰۳) البته این سخن نغز را هم دارد: «مرید را همت آنک کرامات یابد، و کامل را همت آنک مُکرم یابد.» (۳۷۵) آیا کرامات اساساً بر دست آدم باطل و ناراست ظاهر می شود؟ پاسخ قشیری منفی است: «اگر اندر دعوی کاذب بود او را کرامت نبود، که اگر چنین بودی فرق نبودی میان راستگوی و دروغگوی.» (ترجمه رساله قشیری ۶۲۳) او معتقد است کرامات گاه با اراده و اختیار صاحب آن است و گاه بدون اختیار، اگرچه بر آن است که ولی نباید پشتگرم به کرامات و دل مشغول بدان باشد: «بدانک ولی پشت به کرامات بازنگذارد و باز آن [= به آن - م] ننگرد.» (۶۲۸) پیر هرات وقع و تمکینی به کرامات نمی نهد و سخنانی روشنگر در این باب دارد: «بدان که کرامت فروشی درین کوی چون قلابی بود در توی بازار اهل دنیا.» (رسائل ۹۹) کرامت دار بسیار است؛ کرامت بین، عزیز؛ کرامت شناس، عزیز. این قوم همه کرامات گم کردند در یاد کریم [...] این قوم کرامت قبول نمی کنند، چگونه پیدا کنند؟ [= اظهار کنند - م] کرامت فروش و کرامت خر قوم دیگراند، اینان از آن کوی برتر و بالاتراند. نُقل اطفال را دهند، گوهر درد این کار به هر طفل کی دهند؟» (۱۵۴-۱۵۵) یوسف بن ایوب همدانی، از مشایخ بزرگ، نیز کرامات را خیالاتی می داند که «اطفال» طریقت را با آن بار می آورند: تِلْكَ خَيَالَاتُ تُرَبِّي بِهَا اَطْفَالُ الطَّرِيقَةِ. جواهر الاسرار، طبع لکناهو، ص ۱۲۵، نقل از فروزانفر، شرح مثنوی ۱، ۶۹) شیخ احمد جام کرامات از نوع مطلوب

نااهلان را «مخرقه»، برگرفته از «خرقه»، می‌داند: «مخرقه از خرّقه گرفته‌اند. خرّقه از آن گویند که سوراخ دارد و پاره پاره باشد؛ و دیگر دروغ و فرابافته را مخرقه گویند [...] از آن گویند که از هر جای فراهم آرند: پاره‌ای از سحر، و پاره‌ای از دروغ، و پاره‌ای از خود، و پاره‌ای از سبک‌دستی و پاره‌ای از افسون.» (انس‌التائین ۲۸۰) او کرامات را نخست بر دو گونه می‌داند: کرامات اولیا و کرامات بیگانگان. آنگاه هر کدام را بر پنج قسم بخش می‌کند؛ کرامات اولیا: فضلی، کسبی، غرور، مکافات و حقیقی. فضلی آن است که از غیب به ظهور می‌رسد و ابدی است. کسبی با قوّه مجاهده و مقهور کردن نفس و هوّی حاصل می‌شود، و همچنان‌که به طریق اکتساب حاصل شده، با کسب کمترین خلل هم زایل می‌شود. کرامت غرور این‌که صاحبش وقتی در دل می‌نگرد، در آن گنج حکمت نبیند. مکافاتی این‌که صاحب آن پارسا و مخلص باشد، لیکن با وجود عزّ و تنعم هیچ چیز از نان و مال و فرزند در راه حق نفقه نکند و تن در عبادت لاغر نسازد. و حقیقی این‌که آن را هیچ پیوند و پشتگر می‌از هیچ چیز و هیچ جا بجز سبقت ازلی نباشد، و کسی را پیش از خلقت سزاند خلعت ابدی کند، همچنان‌که رسول اکرم (ص) فرمود: کُنْتُ نَبِيًّا وَّ آدَمُ بَيْنَ الْمَاءِ وَّ الطِّينِ. اما کرامات بیگانگان را نیز پنج می‌داند: مخرقه، مکافات کار، شیطانی، ضلالت و وهم، که جملگی مجازی و از مقوله گمراهی و پندار است، مثل سحر ساحران فرعون. (تفصیل آنها تمامت باب نوزدهم را از ۲۴۰ تا ۲۹۰ در بر می‌گیرد.) شیخ اشراق کرامات را چنین توجیه و تعلیل می‌کند: «چون نفوس قدسی نبوی به درجه کمال و قدرت و قوّت و شرف تا بدین حد رسد که ما یاد کردیم، آنگاه مناسب شود در جوهریّت و مجاورت با آن نفوس و شدّت اتصال به عالم ملکوت، به بعضی اثرها به ایشان مانده گردد تا آن قوّت فاعلی که در ایشان است در این نفوس نیز پدید آید. و قوّت انفعالی، خود در ارضیات حاصل باشد، به تأثیر ایشان صورت از هیولی برود صورت دیگر حاصل آید، و این آثار طبیعی که گفتیم در این عالم ظاهر گردد. و به وجود ایشان بسیار خیر و مصالح و نظام در امور پدید آید و ظلم و فساد و شرور ناچیز گردد، و این اصلی است و قانونی مر دانستن معجزات انبیاء و کرامات اولیاء را.» («یزدان‌شناخت»، مجموعه آثار فارسی ۴۴۹) حجاب کرامات فقط از آن ناراستان نیست. نجم رازی از «روندگان صادق و طالبان عاشق» یاد می‌کند که از جام کرامات چنان مست شدند که «در مستی عجب و غرور افتادند و هرگز روی هشیاری و بیداری ندیدند [...] در حُجُب "اصحابُ الکراماتِ کُلُّهُمْ محجوبون" بماندند [...] روی از حق بگرداندند و فرا خلق آوردند.»

(مرصاد ۲۲۰) مولانا نیز بر آن است که: «کرامات آن باشد که ترا از حال دون به حال عالی آرد.» (فیه مافیه ۱۱۸) عزیز نسفی در همه آثارش از حبّ ریاست و قدرت طلبی شیوخ انتقاد می‌کند و «کاملان آزاد» را کسانی می‌داند که حتی «ترک شیخی و پیشوایی هم کردند، آزاد و فارغ شدند.» (مقصد اقصی ۲۱۹) کرامات در وجه منفی آن خاستگاهی بجز ریاستجویی برخی شیوخ ندارد. یحیی باخرزی معتقد است: خداوند به برترین بندگان خویش نه کرامات بلکه یقین صرف می‌بخشد، اما به افراد فروتر از آنان قدرت کشف و کرامت می‌بخشد تا به مدد آن به یقین دست یابند. «اما صورت آن کرامت و کشف [...] بیگانگان و بیدینان را هم می‌دهد، لکن در حق ایشان مکر و استدراج است تا نپندارند که حسن حالی دارند.» (فصوص الآداب ۳۰۹) نظیر همین قول را عزالدین محمود کاشانی دارد. (مصباح الهدایة ۴۴) سرانجام، داراشکوه سخنی نغز و شطح‌گونه از ذوالنون مصری نقل می‌کند: «ذوالنون را پرسیدند که مخفی‌ترین آنچه بنده را به آن فریفته گردانند چیست؟ گفت: لطف بی‌حد و بسیاری کرامات و ظهور خوارق، که اینها همه خودبینی می‌آرد، و خودبینی با خدابینی نسازد.» (حسنات العارفین ۹)

و اما غزل پارسی عرصه‌ای است برای مضامین فراوان (اغلب منفی و تنقیدآمیز) درباره کرامات، که بد نیست جهت تکمیل توضیحات نمونه‌هایی را از آنها نقل کنیم. اینجا نیز باید از سنایی آغازید، که نفس خویش را بدین گونه در معرض نقد قرار می‌دهد:

آن‌که همی دعوی بر هر کسی      روز و شب از کوی کرامات کرد

(دیوان ۱۲۹)

پیر عطار در حال مستی عشق بر کرامات پشت پای می‌زند:

دین داشت و کرامات، به یک جرعه می‌عشق

بیخود شد و از دین و کرامات برآمد

(دیوان ۲۴۰)

بسی تأمل‌انگیز است که کرامات را «زهرنمایی» به دیگران می‌خواند:

مادردفروش هر خراباتیم      نی زهرنمای هر کراماتیم

(همان ۴۱۲)

مولانا عقایدی ثابت در این باره دارد: عشق و جمال که آمد، باید کم کرامات گرفت. همنشین شمس باید هم این گونه بیندیشد:

پیش از تو بسی شیدا، می جست کرامتها

چون دید رخ ساقی، بفروخت کرامت را

( کلیات ۱، ۵۴ )

کرامت از باب نشانه است؛ وقتی مشاهده دست دهد، کرامت به چه کار می آید؟:

چون گشت عیان، مجو کرامت      کز بهر نشان بود کرامات

(همان ۲۲۴)

سعدی حکایت مشهور «پیری از فاریاب» را به نشانه باور به امکان تحقق کرامات نقل می کند که «بگسترد سجاده بر روی آب... الخ». (بوستان ۱۰۹) اما جز در این مورد معمولاً نظری منفی دارد:

عشق غالب شد و از گوشه نشینان صلاح      نام مستوری و ناموس کرامت برخاست

(غ ۵۰)

اوحدی «کرامات بافتن» به کار می برد، که خود به یک اصطلاح بدل شده است؛ به شیخ ریا کار:

با اوحدی مباف کرامات خود، که هیچ      کاری نمی رود ز بباش و مباح تو

(دیوان ۳۳۶)

شاه داعی شیرازی (سده نهم) هم از «کرامت بافتن» حرف می زند:

قدح مرتضی علی داری      مشرب مرتضی علیت کجاست؟

گر ببافی کرامتی به گزاف      صورت و معنی ولایت کجاست؟

(دیوان ۲، ۵۴۱)

در حافظ، کرامات و کرامت (در معنای مصطلح) منفی است، همچون:

چندان که زدم لاف کرامات و مقامات      هیچم خبر از هیچ مقامی نفرستاد

شرممان باد ز پشمینه آلوده خویش      گر بدین فضل و کرم نام کرامات بریم

که آن را در بحث ایهام از ابیات «دو ضلعی» خوانده ام. در یک ضلع، کرامات کاملاً منفی است، اما در ضلع دیگر کرامات مثبت است اما شیوخ عصر شایسته حتی نام بردن از آن نیستند، چه رسد به ادعای خود آن. (ج ۱، ۶۷۲)

اصل سخن و پیام بیت متن هم در اخلاق است، اخلاق عارفانه و عارف ساز. کرامات در اخلاق برآمده از عشق و شور و مستی و بیخویشی است که در خرابات نشینی جمع آمده است، یعنی مجمع ملکات و کرامات. با چنین آیین و آرمانی دیگر چه جایی برای کرامات ادعایی یا همان کرامت فروشی شیوخ خانقاهی باقی می ماند؟



لخت دوم در امثال به نام حافظ ثبت شده است. (دهخدا، امثال و حکم ۴، ۱۹۳۰؛ البته به جای «وقتی» آمده: جایی.) «به تازی گویند: لِكُلِّ مَقَامٍ مَقَالٌ. و در پارسی گفته‌اند: هر سخنی را جایی هست، و قرآن می‌فرماید: لِكُلِّ نَبَأٍ مُسْتَقَرٌّ.» (قرّة‌العين ۵۴)

۹. پیامی ژرف دارد: «هرچه نباید، دلبستگی را نشاید.» (گلستان ۵۴) باید در پی جاودانگی بود، و نه آنچه دمی و زمانی هست و دمی و زمانی نه. (البته دلبستگی به حسن گل و عشق به انسان از این قاعده بیرون است، زیرا دل سپردن به روح زیبایی و مهر است، و نه به گلی گذرا و جاننداری میرا.) هم بر این پایه است که می‌گوید: مجو درستی عهد از جهان سست نهاد...، یا:... غمخوار خویش باش، غم روزگار چیست؟ یا:... که بر گل اعتمادی نیست و حسن جهان دارد، یا: خاطر به دست تفرقه دادن نه زیر کیست.

نشود در چمنش نغمه‌سرای: قزوینی: نزنند در چمنش پرده‌سرای، که مفید سراپرده برافراختن در چمنی گذران است که بی‌برگی خزان در پی دارد، اگرچه می‌توان در آن به ایهامی صرفاً تزئینی یا لغوی در «پرده» (= نغمه یا مقام) و سرودن در جزء «سرای» قایل شد. نیساری: نشود در چمنش پرده‌سرای، که می‌گوید: هیچ بلبل هشیاری در چنین چمنی فارغبالانه به اصطلاح بلبلی یا دلی دلی نمی‌کند، و طبعاً ایهامی هم ندارد، چون «پرده‌سرای شدن» در معنای خود لفظ به کار رفته، و کلّ عبارت کنایه از دل خوش کردن به چیزی ناپایدار است. این ضبط، مشابه خانلری است. البته حافظ «سراپرده» (مقلوب «پرده‌سرای» قزوینی) را برای گل به کار برده است:

این تطاول که کشید از غم هجران بلبل تا سراپرده گل نعره‌زنان خواهد شد

۱۰. به مدّعی بگو: پیش غازی و معلق بازی؟ پیش حافظ و نکته‌فروشی؟ بر بساط نکته‌دانان خود فروشی شرط نیست... (۲۸۱/۸) نیز از زبان معشوق: گفت: حافظ، لغز و نکته به یاران مفروش... (۴۱۴/۹)

مدعی کیست؟ آیا فرضی یا خیالی است یا واقعی و متعین؟ نمی‌دانیم. شاید بتوان از میان دو شاعری که همزمان حافظ‌اند و غزل همروال این دارند، یعنی سلمان و کمال خجندی، یکی را طرف خطاب فرض کرد. سلمان به دلیل شباهتهای یاد شده در مضامین، یا کمال از این روی که همواره حس رقابت و همچشمی با خواجه داشته است. البته ذکر یک مدّعی فرضی هم که بتواند بهانه‌ای برای خودستایی شاعر باشد، امری رایج بوده است.

- ۱ جان بی جمال جانان، میل جهان ندارد  
وان کس که این ندارد، حقاً که جان ندارد
- ۲ با هیچ کس نشانی زان دلستان ندیدم  
یا من خبر ندارم، یا او نشان ندارد
- ۳ هر شب‌نمی درین ره، صد بحر آتشین است  
دردا که این معماً شرح و بیان ندارد
- ۴ سرم‌نزل فراغت نتوان ز دست دادن  
ای ساربان، فروکش، کاین ره گران ندارد
- ۵ ذوقی چنان ندارد، بی دوست زندگانی  
بی دوست زندگانی، ذوقی چنان ندارد
- ۶ چنگ خمیده قامت، می خواندت به عشرت  
بشنو، که پند پیران هیچت زیان ندارد
- ۷ احوال گنج قارون، گایام داد بر باد  
با غنچه بازگوید تازر نهان ندارد
- ۸ کس در جهان ندارد یک بنده همچو حافظ  
زیراکه چون تو شاهی، کس در جهان ندارد

۱. سنایی:

دل بی لطف تو جان ندارد      جان بی تو سر جهان ندارد  
(دیوان ۱۱۶)

خواجو:

جان بی جمال جانان، پیوند جان نجوید      چیزی که دل نخواهد، با جان چه کار دارد؟  
(دیوان ۶۶۴)

ملاحظه می‌کنید که، گذشته از اشتراک الفاظ، واج‌آرایی حافظ هم دقیقاً مشابه آن است، و خواجو در برابر ۴ بار تکرار واج «ج» در لخت نخست حافظ، ۵ بار دارد.  
عماد فقیه:

مه با فروغ رویش، نوری چنان ندارد      گل تازه است و او هم با رویش آن ندارد

(دیوان ۱۲۹)

بیت حافظ از نظر محتوایی در مایه‌های بیت معروف سعدی است: به جهان خرّم از آنم که جهان خرّم ازوست... اما از نظر شکلی، سعدی سخن به طریق ایجابی (جهان با دوست) گفته، ولی حافظ به صورت سلبی (جهان بدون جانان) همچنان که در بیت ۵ نیز به همین صورت است.

جان ندارد: قزوینی و سایه: آن ندارد، که «آن» مطابق این ضبط همان کیفیت ناگفتنی موجود در شاهدان و زیباییان است. (نک. ح ۱۲۱/۱). نیساری در دفتر دگرسانها مثل خانلری است و مطابق با اقدم نسخ، اما به گمانم سنت شعری در برابر «این» حکم بر برتری «آن» بدهد.

۲. خواجه عبدالله:

ای در تو عیانه‌ها و نشانه‌ها همه هیچ      پندار و یقینها و گمانها همه هیچ

از ذات تو مطلقاً نشان نتوان داد      کانجا که تویی، بود نشانه‌ها همه هیچ

(رباعیات منسوب به خواجه عبدالله انصاری ۱۸)

عطار:

جمله عالم به تو بینم عیان      وز تو در عالم نمی بینم نشان

هر کسی از تو نشانی داد باز      خود نشان نیست از تو، ای دانای راز

(منطق الطیر ۹)

عراقی با دروغ آرزو می کند که کاش «او» وجودی (= نشانی) در جهان می داشت:

در پی سیمرغ وصلش عالمی دلخسته اند      بودی او را در همه عالم وجودی کاشکی

(کلیات ۲۸۷)

عماد فقیه در غزلی که مطلع آن نقل شد، بیتی نزدیک به حافظ دارد:

من باری از دهانش هرگز نشان ندیدم      یا من بصر ندارم، یا او دهان ندارد

تفاوت در این است که بیت عماد گرایش به مضمون شاعرانه دارد، حال آن که در بیان حافظ محتوای پرسش آشکارتر و مستقیم تر است. خواجه پرسش و سرگشتگی را بدین گونه نیز طرح کرده است:

مردم ز اشتیاق و درین پرده راه نیست      یا هست و پرده دار نشانم نمی دهد

حافظ ابیات فراوان در معنای مذکور و بیانگر نومیدی از امکان لقای وصال در این جهان دارد. (نک. ح ۱۹۱/۳).

۳. حافظ بیکرانگی عشق و استغنا و کبریای ناگفتنی آن را در این بیت هم با قیاس شبنم و بحر بازمی گوید:

گریه حافظ چه سنجد پیش استغنای عشق؟ کاندرین طوفان نماید هفت دریا شبنمی  
 شبنم: در شعر پارسی، گذشته از لطافت، پاکی و زلالی (مثل:.... که همچو قطره که  
 بر برگ گل چکد پاکی، ۴/۴۵۲) مظهر خردی و حقارت است، چنان که در بیت متن  
 در مورد عشق، بانفی این معنی، هر قطره به ظاهر کوچک آن برابر با صد دریای  
 آتشین خوانده می شود، ضمن این که شاعر ایهام تضادی میان این قطره آب خنک و  
 حرارت آتش ایجاد کرده است. صفت بارز دیگر شبنم در شعر، فروتنی و افتادگی آن  
 است، لیکن قضا را به دلیل همین افتادگی است که چنان جایگاه والایی می یابد که  
 خورشید آن را به آسمان می برد (حسن تعلیل از بخار و متصاعد شدن آن بر اثر تابش  
 خورشید) و این خورشید همان آفتاب مهر و محبت است:

چو شبنم بيفتاد مسکين و خُرد به مهر آسمانش به عیوق برد

(بوستان ۱۲۹)

چون شبنم اوفتاده بُدم پیش آفتاب مهرم به جان رسید و به عیوق بر شدم

(سعدی، غ ۳۷۴)

تا شبنم افتاده بر افلاک برآید خورشید جهانتاب فروهشته رسنها

(دیوان صائب ۱، ۴۰۲)

بنابراین در بیت متن و نظایر آن باید برای شبنم جایگاهی میان خردترین و  
 بزرگترین یا حقیرترین و عظیمترین (هر کدام به اعتباری که ذکر گردید) قایل شد. در  
 بیت دیگر حافظ، در قیاس عقل با عشق، شبنم مظهر کوچکی و بی ارجی است:

قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق چو شبنمیست که بر بحر می کشد رقمی

۴. فراغت: این واژه (و نیز فراغ) در زبان پارسی به معنای آسودگی، آسایش،  
 آسودگی یافتن و جمعیت خاطر یافتن است، در حالی که «فراغة» و «فَراغ» در تازی  
 معنایی دیگر دارد: وَ قَدْ فَرُغَ الْفَرَسُ فَرَاغَةً = اسب گام بلند برداشت. فَرَسٌ فَرِیغٌ =  
 واسعُ الْمَشْيِ (لسان العرب، تنها مثال برای «فراغة» در آن همین است). فَرُغَ یَفْرُغُ فَرَاغَةً  
 = بی تاب و ناآرام شد. (منجد) فراغت: در لغت عربی به معنی اضطراب است. (معین)  
 که عکس معنای معمول در پارسی است. فراغة: ناشکیبایی (منتهی الارب) در المصادر  
 زوزنی «فراغة» ذکر نشده و فقط «فَراغ» آمده است. بنا بر این، فراغ و فراغت را از یک  
 نظرگاه می توان واژه هایی پارسی شده انگاشت؛ ابوسعید، از زبان آهو: «آمده ام تا خود

را فدای اصحابنا کنم تا فراغت دل شما حاصل شود.» (اسرارالتوحید ۱، ۱۸۳) جالب توجه این که ابوسعید «فراغة» را به همین معنای رایج در پارسی در جمله‌ای عربی هم به کار برده است: «شیخ ما گفت: أَرَدْنَا فَرَاغَةَ الْقَلْبِ بِالْكُلِّيَّةِ مِنْ رُؤْيَا الْمِنَّةِ...» (همان ۴۴) اما شمس به نظر می‌رسد «فراغت» را در ضمن پارسی به معنای اولیه عربی (= اضطراب و دغدغه) به کار برده (یعنی عکس کاری که ابوسعید کرده است): «خانقاه ساخته است جهت چنین قوم، نه چنین اهل خانقاه که از غم لوٹ فراغت او ندارند.» (مقالات ۶۷۴) نصرالله منشی، به معنای آسودگی: «اکنون چیزی اندیشیده‌ام که ترا دران فراغت و ما را امن و راحت باشد.» (کلیله ۸۶) عنصری:

عشاق زمانه را فراغت داده‌ست      روی تو ز دیگران و خوی تو ز تو  
(دیوان ۱۹۴)

مسعود سعد:

همه فراغت او آن که گرم خفتی شب      همه تنعم او آن که سیر خوردی نان  
(دیوان ۱، ۵۳۱)

فروکش: فعل پیشوندی از مصدر «فروکشیدن»؛ در منابع لغوی توضیحی درباره آن داده نشده که اصل و ساخت آن چگونه بوده است. در دهخدا هم فقط بیت حافظ به شاهد آن آمده است. به گمان این نگارنده، محتمل است که دارای مفعولی محذوف، مثل بار، رحل، رخت و غیره بوده، مثلاً: بار یا رخت را فروکش (= فرود آور، پایین بکش) و یا خود مرکب و چهارپا را فرود آور یا بخوابان، چنان که در هنگام قصد استراحت یا اقامت چنین می‌کرده‌اند. فروکشیدن = به زمین گذاردن: «بفرمود که آن قاذقان [= دیگ بزرگ - م] را فروکشیدند.» (قصص قرآن مجید، برگرفته از تفسیر سورآبادی ۲۷۲) که در حافظ شاید از همین دست (منتها در مورد بار یا بارکش) بوده باشد. حافظ در بیتی دیگر «فروکش کردن» دارد: دل گفت: فروکش کنم این شهر به بویش... (نک. ح ۲/۲۱۰، که در آنجا بیتی از عبید به شاهد آمده است).

۵. ذوق: مزه، طعم، لذت، خوشی (دهخدا) به گمان من معادلهایی چون لطف، شور و حال، و جذّابیت در اینجا مناسب می‌افتد.

بیت دارای صنعت لفظی ردّ الصدر عَلَى العُزْز است، و یادآور بیت معروف: دلبر جانان من، برده دل و جان من... الخ.

۶. چنگ خمیده قامت: دسته چنگ خمیده و دارای زاویه‌ای نزدیک به قائمه است، و از این روی پیران خمیده‌بالا را از دیرباز بدان مانده کرده‌اند. چنگ هم پیری

است اندرزگو، لیکن اندرز وی چیزی بجز آوای چنگ نیست، یعنی دعوت به شادی،  
عیش و طرب؛ سوزنی:

پیران چنگ پشت و جوانان چنگ زلف در چنگ جام باده و در گوش بانگ چنگ

(دیوان ۲۳۲)

کمال خجندی:

چنگت خبر از راه طرب داد و ز پیران بشنو سخن راست، مبین پشتِ بَخم را

(دیوان ۱۶)

که همان مضمون حافظ است، لیکن کمال، که کار شعرش اغلب به ایهامبارگی  
می‌کشد، پوشیده است تا با ایهام در «راه» (= نغمه) و «راست» (مقام معروف،  
راست‌پنجگاه امروز) آن را هرچه غلیظ‌تر کند.

خود خواجه، در بیتی مشابه:

مَی ده، که سر به گوش من آورد چنگ و گفت:

خوش بگذران و بشنو ازین پیر منحنی

در بیت دیگر، چنگ همان پیر پندگوی (بدون ذکر «پیر») است که «در پرده» (ایهام  
به سخن پوشیده و رمزآمیز) پند می‌دهد:

چنگ در پرده همین می‌دهدت پند، ولی پندت آنگاه کند سود که قابل باشی

عِشرت: در عربی عِشْرَة، از همان مادّه «عِشْر» که «عِشْر» به معنای عدد ده از آن  
است. معنای آن در عربی، اندکی متفاوت از پارسی (معادل عیش و خوشی) و همان  
«معاشرت» (همریشه آن) است، بنگریم: عِشْرَة: اسم = آمیزش؛ الْمُعَاشِرَة: الْمُخَالَطَة  
(صحاح) فرزندان کسی که به هم نزدیک و با هم معاشرند. فُلَانٌ حَسَنُ الْعِشْرَة و  
المُعَاشِرَة. (جمهره) که همان است که در پارسی آمیزگار یا خوش‌مشرَب گفته می‌شود.  
عِشْرَة: آمیختگی و آمیزش و خوشدلی؛ عِشْرَة الرَّجُل: برادران و قبیله و تبار و  
نزدیکان از جانب آباء (منتهی الارب)

عشرت در حافظ به معنای عام و به صورت نماد عرفانی، هردو، آمده است. الف.  
معنای عام = عیش و خوشباشی؛ عِشرت کردن = خوش‌گذراندن یا به خوشی  
گذراندن:

هر که این عِشرت نخواهد، خوشدلی بر وی تباه

و آن‌که این مجلس نجوید، زندگی بر وی حرام

که پیداست شعر در وصف بزم آنچنانی حاجی قوام است. نیز:

عشرت کنیم، ورنه به حسرت گُشندمان روزی که رخت جان به سرای دگر کشیم

عشرت و عیش در اشعار، چه به معنای معمول و چه عرفانی، معمولاً معادل همدیگرند، اگرچه مترادف تام بیشتر در مورد ذوات تحقق می‌یابد، و در اسامی معنی از این دست کمتر روی می‌دهد، چنان‌که در «عشرت» گهگاه معنای اصلی یا معاشرت و حشر و نشر نیز بروز می‌یابد، همچنان‌که در «عیش» گاهی معنای زندگی و گذران نیز لحاظ می‌شود. ب. معنای نمادین (یا به قول قدما: اصطلاحی) در عرفان؛ ابوالمفاخر یحیی باخرزی در یک «فص» از کتابش با عنوان «آدابهم فی العشرة...»: «اول صحبت معرفت است، باز مودّت، باز الفت، باز عشرت، باز محبت، باز اخوّت. و گفته‌اند که: غذای نفوس در عشرت است و غذای قلوب در صحبت [...] و طریقت صوفیه در عشرت، آن است که نگویند: این از آن من است و آن از آن تو، و نگویند که: پیش من است و متاع من و کفش من و جامه من. هرچه خدای به ایشان رساند همه در آن برابرند و هیچ کدام از یار دیگر اولی نیستند.» (فصوص الآداب ۱۲۳) کل عبارات و مبحث می‌رساند که «عشرت» و «صحبت» (= همنشینی) به هم مرتبط شده، همچنان‌که در لفظ «معاشرت» جمع گردیده، و لذا مفهوم «عشرت» را هم در مصاحبت دیگران باید جست. پس می‌توان آن را از مقوله شادی روحانی دانست که در مجلس انس به اهل معنی و اصحاب طریقت دست می‌دهد. در چنین مجالسی طبعاً به حاضران فرح و انبساطی روی می‌نموده که از آن تعبیر به «عشرت» می‌شده، و محتمل است که بعدها این معنی جنبه عامتری یافته و این واژه برای بیان هرگونه شادی معنوی و صفای روحی، حتی برای فردی که تنها و در عوالم خاصّ خویش است، مصطلح گردیده باشد. به هر حال، باخرزی درباره مزاح و خنده صوفیان در هنگام معاشرت و صحبت توضیح می‌دهد: «مزاح از خلق پنهان کند، و وقت وقت دندان سپید کند [= بخندد - م] و آن را درویشان گویند که "آفتاب برآمد" یعنی که خندید و خوشدل شد، و به خلاف این، کسی را که ترش شود گویند "ابر شد" تا نااهلان ندانند.» آنگاه نمونه‌هایی را از مزاحهای معمول میان متصوفه زمان خود ذکر می‌کند: «و در میان جوانان الفاظی هست که گویند، مثل آن که بره بریان را "شهید بن شهید" خوانند، و حلوا را "گل بهشت" و خلال را "پیک ناامیدی" و لوزینه را "قیودالشهدا" و مانند این بسیار است. اما محققان صوفیه کمتر گویند.» (همان ۱۲۷)

این نمونه‌ها مسلماً مربوط به زمان مؤلف بوده و ممکن است در زمانهای دیگر به گونه‌ای متفاوت بوده باشد، لیکن غرض از نقل آنها این است که اهل تصوّف

می‌کوشیده‌اند تا برای هر چیزی، و حتی امور ساده و محسوس رمزی یا معادلی از مقوله معانی ذهنی و مجرد بیابند، که عشرت، عیش و نظایر اینها نیز از این قاعده خارج نبوده است.

همچنین حافظ در موارد توصیه به عشرت نیز مثل بسیاری امور دیگر، برای باورپذیر کردن سخن خود آن را به مرجعی غیبی، به‌ویژه هاتف، نسبت می‌دهد، همچون:

به گوش هوش نیوش از من و به عشرت کوش

که این سخن سحر از هاتفم به گوش آمد

(نیز نک. «عیش» در: ح ۵/۱۰).

۷. زر: در مورد گل یا غنچه، استعاره از گرده زردرنگ وسط آن و آنچه مجموعه‌ای از پرچم، میله و بساک است، که شعرا آنها را «خرده زر» و یا تنها «خرده» یا خود «زر» (= زر مسکوک، سکه زرین رایج) می‌نامیده‌اند، و ساختن مضمون با آن پیشینه‌ای طولانی دارد؛ مثلاً سیف فرغانی:

اهل دنیا اگر از همت دون بی غم عشق      تنگدل نیست چو غنچه، که غم زر دارد

(دیوان ۲، ۱۹۰)

خواجو:

اندکی گل به رخ خوب نگارم مانست      صبحدم باد صبا دامن او پر زر کرد

(دیوان ۲۳۰)

حافظ خود چند بیت با همین مضمون دارد. (نیز نک. ح ۵/۱۱۴).

غنچه حالتی دارد شبیه کسی که خرده‌ها و سکه‌های زر را در مشت خود می‌فشرد و پنهان می‌دارد؛ نه خودش آن را صرف عیش و عشرت می‌کند و نه از آن بهره‌ای به دیگران می‌رساند. بنابراین، شاعر سرنوشت قارون و برباد رفتن گنجهای زر و سیم او را با پیامی به غنچه یادآور می‌شود و به او هشدار می‌دهد تا در این عمر چندروزه از صرف زر برای عیش و شادی و جام باده (= جام گل) غافل نماند. ایهامی هم در «بر باد دادن» هست که هم شامل معنای حقیقی (پرپر شدن غنچه و گل بر اثر باد) می‌شود، و هم معنای کنایی زوال و تباهی.

مصوت‌های بلند متعدد «آ» در بیت می‌تواند تأثیرهای مختلفی را پدید آورد، مثلاً بالا بردن صوت برای هشدار دادن، یا چیزی چون «آه، آه» افسوس و دریغ برای از میان رفتن چیزی (به اعتبار «بر باد دادن») یا اشاره گونه‌ای به هوا برای کمک به بیان



معنای «بادِ هوا» شدنِ ارزشهای اینجهانی، که به هر حال امری ذوقی است و ممکن است هر کسی تأثیر خاصی را از آن دریافت کند. اگر چنین تأثیری را بپذیریم، این هجاآرایی از مقوله «صدامعنایی» خواهد بود.

با غنچه بازگویید: قزوینی: در گوش دل فروخوان، که اشتباهی است فاحش، چون «دل» را چه مناسبت با زر نهان کردن؟ پیدا است که «دل» باید «گل» بوده باشد، همچنان که سایه به صورت درست آن دارد: در گوش گل فروخوان، یا نائینی - نذیر احمد با تفاوت فعل: در گوش گل فروگوی، و برخی طبعهای دیگر که به یکی از دو صورت اخیر دارند. پیدا است چنان خطایی دون شأن علامه فقید بوده که خود از مظاهر عذیم‌النظیر دقت نظر بوده‌اند. بنابراین آن را باید اشتباه خطاط دانست و بس، اگرچه تنها اشتباه ایشان عدم درج آن در «غلطنامه» آخر دیوان بوده است. دهخدا هم «گل» را درست دانسته، اما محیط طباطبایی همچنان وجه غلط را می‌پسندد. («مروری بر اصلاحات دهخدا بر دیوان حافظ»، کیهان فرهنگی، س پنجم، ش ۸، آبان ۱۳۶۷، ص ۴۷).

همچنین قزوینی پس از این افزون دارد:

گر خود رقیب شمع است، اسرار ازو بپوشان      کاین شوخ سربریده بند زبان ندارد  
گذشته از خانلری، چندین چاپ معتبر دیگر فاقد این بیت‌اند، که در قدیمترین نسخ نیست. سلیم نیساری هم آن را اضافی دانسته است.

\* \* \*

دستغیب این شعر را جزء اشعار دوره دوم حیات حافظ (عصر امیر مبارز) طبقه‌بندی کرده. مستند ایشان بیتی است که در خانلری نیست، ولی قزوینی و برخی طبعهای علمی دیگر آن را دارند:

ای دل، طریق رندی از محتسب بیاموز

مست است و در حق او کس این گمان ندارد

که بعید نیست تأثیر پذیرفته از این بیت سروده شاه شجاع از یک رباعی طنزآمیز او درباره پدرش بوده باشد، گو این که عکس آن، یعنی تأثر شجاع از حافظ، نیز امری دور از ذهن (به دلیل برخی داد و ستدهای شعری این دو با یکدیگر) نیست:

رندان همه ترک می‌پرستی کردند      جز محتسب شهر، که بی می مست است

(کُتبی، تاریخ آل مظفر، ۴۲)

بیت موجود در قزوینی از نظرگاه سبکی با شعر خواجه، به ویژه روال طنزپردازی او، به اصطلاح مو نمی‌زند، اما این تنها یک طرف قضیه است. باید پرسید: بیت آخر را (که محل اجماع جملگی نسخ است) چه کنیم، که ستایشی است از یک پادشاه یکسره ستوده از سوی سراینده؟ این پادشاه را هم دقیقاً نمی‌دانیم کیست؛ شاه شجاع؟ ابواسحق؟ منصور؟ همه اینها محبوب و ممدوح حافظ بوده‌اند، و هرگونه اصراری بر روی یکی از آنها غیرمنطقی و در حکم تیر در تاریکی انداختن است، اگرچه عادت عده‌ای بر این جاری است که هر پادشاهی را که حافظ به عِظَم شأن یا به برتری از دیگر شاهان توصیف کرده باشد بی‌درنگ شاه شجاع بدانند، اگرچه او به حق بزرگترین پادشاه همروزگار حافظ بوده است، لیکن عملاً در نظر هر مدیحه‌سرایی پادشاه وقت می‌تواند برترین انگاشته شود. کوتاه سخن این که: در هر حال، این پادشاه امیر مبارز نخواهد بود، و اگر ابواسحق باشد مقارن با دوره اول حیات یا حیات شعری حافظ خواهد بود، یا اگر آن‌های دیگر باشند، پس لزوماً شعر باید مربوط به بعد از دوره دوم زندگی او بوده باشد. یک فرض غلط دیگر این است که گروهی از پژوهندگان هرگاه در جایی به واژه «محتسب» برخوردند به صورت خودکار پای امیر مبارز را پیش بکشند، یا دست کم احتمال دهند او باشد. در جای خود گفته‌ام که از موارد کاربرد «محتسب» در حافظ، با آن که اکثریت نسبی مربوط به مبارز است، مواردی هم هست که نمی‌توان گفت مربوط به او یا سروده عصر اوست. در مورد بیت مذکور، به فرض که اصیل باشد (که خواهیم دید هست) و باز به فرض هم که تأثیری بر شعر شاه شجاع، یا تأثیری از آن، داشته باشد، اولاً به دلیلی که ذکر شد در زمان مبارز سروده نشده، و ثانیاً هم معلوم نیست مراد از «محتسب» مبارز بوده باشد، زیرا می‌توان آن را مثل برخی ابیات خود او درباره یک محتسب نوعی یا مفروض و به هر حال محتسبی بجز مبارز دانست، درست مثل مضامین فراوان سایر شعرا درباره محتسب و احتساب، که نمونه‌هایش را نقل کرده‌ام. (ح ۴۲/۱) حال در مورد حذف بیت مذکور از سوی خانلری، از آنجا که مطابق ضبط و ثبت نیساری (دفتر دگرساینها ۱، ۴۴۶-۴۴۷) در تمامی نسخ قدیمی و مهم آمده، باید در صحت کار خانلری در الحاقی دانستن آن تردید جدی کرد. خانلری در نسخه‌بدل‌ها از ۸ نسخه مورد استفاده در مورد این غزل، فقط نسخه «ل» (خلخال) را دارای این بیت معرفی کرده، در حالی که در مطابقتی که من میان نسخ ایشان و نسخ مأخذ نیساری کردم، بدین نتیجه رسیدم که بیت در چند نسخه از نسخ خانلری وجود داشته و چنان نبوده که فقط «ل» حاوی آن بوده باشد.

بعید نیست خطا از سوی مقابله کننده بوده، و استاد هم بر همان مبنا اخذ تصمیم کرده باشند. اگر هم تصمیم ایشان ناشی از این بوده که آن را مربوط به امیر مبارز دانسته و با بیت آخر متناقض یا جمع ناپذیر انگاشته‌اند، امری است کاملاً ناپذیرفتنی، به دلیلی که ذکر شد. در هر حال، و با تأکید مجدد عرض می‌کنم: بیت قزوینی، هم به حکم نسخ فراوان و هم به دلیل شباهت کامل سبکی، بیتی است به اقوی احتمال از خواجه، هر چند، باز به احتمال بسیار، یا دربارهٔ شخص امیر مبارز نیست و یا اگر هم فرضاً ناظر به او و کردار او بوده باشد، در عصر حکومت او گفته نشده است تا همچون جناب دستغیب بتوان شعر را بر اساس آن از دورهٔ دوم زندگی حافظ دانست. فعل مضارع در مصراع دوم هم اثبات کنندهٔ چیزی از این مقوله نخواهد بود، زیرا مضامینی از این دست معمولاً با فعل مضارع بیان می‌شوند. و اما در صورتی که بیت مذکور به واقع اصیل بوده باشد، فقط با یک توجیه می‌توان کل شعر را مربوط به عصر مبارز دانست، و آن این که بگوییم بیت مدحی آخر در دوره‌ای دیگر (مثلاً عصر شجاع) بر شعر افزوده شده، که قبول آن هم مستلزم این است که بپذیریم غزل در اصل فاقد بیت تخلص بوده و تخلص به همراه مدح بعداً به آن محلق شده؛ آیا پذیرفتنی است؟ و آیا به جای حلّ مشکل آن را مضاعف نکرده‌ایم؟

این شعر مدح آمیز از آنهایی است که جمع میان عرفان و مدیحه‌اند. بیت مدحی را می‌توان از پیکرهٔ اصلی شعر منتزع کرد، بدون هیچ‌گونه مشکلی، اگرچه امکان این هم هست که اشاره به قارون و زر نهان کردن او را حسن طلبی از ممدوح بدانیم، ولی گذشته از این، هیچ‌گونه پیوند ساختاری مشخصی میان بیت آخر و کل شعر وجود ندارد.

- ۱ روشنی طلعت تو ماه ندارد  
پیش تو گل رونق گیاه ندارد
- ۲ گوشه ابروی توست منزل جانم  
خوشر از این گوشه پادشاه ندارد
- ۳ دیدم و آن چشم دل‌سیه که تو داری  
جانب هیچ آشنا نگاه ندارد
- ۴ رطل گرانم ده، ای مرید خرابات  
شادیِ شیخی که خانقاه ندارد
- ۵ تاجه کند بارخ تو دود دل من  
آینه، دانی که تاب آه ندارد
- ۶ خون خور و خامش نشین، که آن دل‌نازک  
طباقت فریاد دادخواه ندارد
- ۷ نی من تنها کشم تطاول زلفت  
کیست که او داغ این سیاه ندارد؟
- ۸ شوخی نرگس نگر، که پیش تو بشکفت  
چشم دریده ادب نگاه ندارد
- ۹ گو: برو و آستین به خون جگر شوی  
هر که درین آستانه راه ندارد
- ۱۰ حافظ، اگر سجده تو کرد، مکن عیب  
کافر عشق، ای صنم، گناه ندارد

۱. طلعت: اینجا چهره و وجه؛ مصدر «طلوع» به معنای ظاهر شدن است و اطلاق «طلعت» به چهره و رخسار نیز از جهت ظاهر شدن است. بنابراین ایهامی به معنای طلوع (به اعتبار «ماه») دارد. (نیز نک. ح ۵۰/۱۰، و: ح ۵۵/۳). نزاری «طلعت» را به معنای اصلی آن، یعنی طلوع و ظهور، به کار برده است:

فروغ طلعت روی تو آفتاب ندارد نسیم نافه زلف تو مشک ناب ندارد

(دیوان ۱، ۳۶۳)

گیاه: اینجا علف، و نه مطلق رستنی؛ شاعر، با بهره گیری از همنشینی یا همراهی «گل و گیاه»، گل (= گل سرخ) را در برابر رخسار یارِ فروتر از علف خوانده است.

۲. گوشه: با بهره گیری از معنای گوشه ابرو و گوشه نشستن، که بارها چه به صورت جناس تام میان این دو و چه به صورت ایهام به این دو معنی در اشعار حافظ و دیگران آمده است. (نک. ح ۲۷/۶).

۳. و: این حرف ربط دارای معنی یا بار خاصی است. از نظر دستوری به دنبال یک فعل می آید و افاده حاصل و نتیجه آن فعل را می کند، چنان که «دیدم و» یعنی: دیدم و حاصل این دیدن این بود که چشمان سنگدل تو مراعات حال هیچ آشنایی را نمی کند. (نک. ح ۱۹۹/۳، و ۴۲۶/۳).

دل سیه: ایهام: الف. سنگدل، همچنان که بارها چشم یار یا غمزۀ او را خونریز، قتال و امثال اینها خوانده اند؛ ب. آنچه در دل خود یا در درون خود سیاهی دارد، همچنان که چشم سپید است ولی در دل خود سیاهی دارد. حافظ پیشتر هم صفت «دل سیه» را برای چشم (نرگس) به کار برده است:

دلم ز نرگس ساقی امان نخواست به جان چرا که شیوۀ آن ترک دل سیه دانست

۴. رطل گران: نک. ح ۸۷/۸.

شادی...: به حذف حرف اضافه (به) = به شادی، به یاد، امروز: به سلامتی (در باده خوردن) یعنی آن قدح بزرگ شراب را بده تا بخوریم به سلامتی هر شیخ گریزان از رسوم ظاهر یا برکنار از دستگاه عریض و طویل و در عین حال بی معنی و کیفیت شیوخ (به نظر شاعر). (نیز نک. «شادی خوردن» در: ح ۱۱۹/۸).

خانقاه داشتن یا خانقاه و صومعه را تحت تسلط و اداره داشتن، برای هر شیخ تصوف به منزله دم و دستگاه قدرت و نفوذ داشتن است، به ویژه می دانیم که خانقاه در نگاه حافظ به جای منبع معنویات، مجمع مفاصد و مقابح است. حال شیخی که خانقاه ندارد یا ترجیح داده نداشته باشد، لابد از وسوسۀ قدرت طلبی و مریدبارگی به دور و بهره مند از سلامت نفس است. پس می توان باده را (که نشانه خلوص و راستکرداری مستان است) به شادی او درکشید. (درباره خانقاه، نک. ح ۵۴/۱).

۵. دود دل: واژه «دود» (به تنهایی) مجازاً به معنای غم، اندوه و آه به کار رفته است. (نک. ح ۸۲/۳). دود دل هم در اینجا همان آه است. «دود» ایهام تضاد با سپیدی و

نورانیت رخ دارد.

آینه و آه: پیداست وقتی مقابل آینه آه بکشند، بخار دهان آن را از سپیدی و شفافیت می اندازد و مات و تیره می سازد. «آینه دل عزیزت به آه اندوه زنگ برآورده ای.» (مرزبان نامه ۱، ۴۰۰) رفیع لبنانی:

باده تیره شده ست آینه عارض تو      پیش رویت که زد از زمره عشاق تو آه؟  
(مونس الاحرار ۲۹۰)

کمال اسمعیل:

به پیش چهره تو من ز غم دمی نزنم      که پیش آینه دانی که آه نتوان کرد  
(دیوان ۶۹۹)

سعدی:

ایمن مشو که رویت آینه ایست روشن

تا کی چنین بماند، وز هر کناره آهی؟

(غ ۶۳۶)

بیت حافظ هم مثل مضمون سعدی حاوی هشدار به محبوب است که جانب عاشق نگاه دارد و از آه اندوه او بر حذر باشد تا رخسار آینه گون او از رونق و جلا نیفتد. در حقیقت به یک کرشمه دو کار می کند: هم چهره دلدار را به منتهای لطافت، نازکی و سپیدی می ستاید، و هم بهره خویش را از او می جوید.

۶. خاموشی: شاید شاعر خاموشی عارفانه را در پیشگاه معشوق و معبود اراده کرده باشد. «خاموشی از ادب حضرت است.» (ترجمه رساله قشریه ۱۸۲) «خاموشی بر دو قسمت بود: خاموشی ظاهر بود و خاموشی ضمیر بود. خداوند توکل، دلش خالی بود از تقاضای روزی، و عارف را دلش خاموش بود اندر مقابله حکم به نعت وفاق؛ این به نیکویی صنع او ایمن باشد و آن دیگر به جمله حکم او قانع بود [...] و بسیار بود که سبب خاموشی، حیرتی بدیهی بود، کشفی درآید بر صفت نابیوسان [= نامنتظر - م] عبارت ها گنگ گردد، عبارة و نطق نبود و شواهد ناپدید شود، آنجا نه علم بود و نه حس.» (همان ۱۸۳) «ابوبکر واسطی گوید: هر که خاموشی او را وطن نباشد، اندر فضول بود و اگرچه خاموش بود، و خاموشی نه تنها زفان راست؛ دل را و اندامهائ دیگر را نیز خاموشی باید.» (۱۸۴)

بی گمان هیچ شاعر عارفی به اندازه مولانا درباره خاموشی سخن نگفته و آن را چنان اصلی مهم و اندیشه ای بنیادین مطرح نکرده؛ هیچ کس چون او نکوشیده تا

«حرف و گفت و صوت» را برهم بزند، و باز هیچ کس به قدر او از وجودی که در ژرفنای ضمیر آدمی به هنگام خاموشی در سخن و بانگ و غوغاست یاد نکرده است. و اما در شعر حافظ خاموشی را از گونه‌ها یا در جایگاههای گوناگون می‌یابیم:

الف. به هنگام حصول کشفی یا دریافت پیامی (از همان شمار که قشیری از کشف نامنتظر سخن گفت):

تا چند همچو شمع زبان‌آوری کنی؟ پروانه‌ مراد رسید، ای محب، خموش  
ب. خاموشی خاضعانه در برابر اسرار الهی، به هنگام مشاهده احوال غریب دوران و تصاریف روزگار:

حافظ، اسرار الهی کس نمی‌داند، خموش از که می‌پرسی که دور روزگاران را چه شد؟  
ج. خاموشی به لحاظ منع بیان رموز عشق نزد نامحرم:

به درد عشق بساز و خموش کن، حافظ رموز عشق مکن فاش پیش اهل عقول  
د. خاموشی به مثابه زبان حال در پدیدارهای جز انسان:

ز مرغ صبح ندانم که سوسن آزاد چه گوش کرد که باده زبان خموش آمد؟  
ه. خاموشی شاعر، آنگاه که سارقان مضمون را منتهز فرصت می‌بینند:

خموش حافظ و این نکته‌های چون زر سرخ نگاه دار، که قلاب شهر صراف است  
۷. تطاول: در پارسی برابر است با «دراز دستی»، همچنان که از ماده عربی آن برمی‌آید. (نک. ح ۱۰۸/۲). شاعر با بهره‌گیری از همین معنی در کنار «داغ» (که آن نیز نشانه تسلط داغ‌زننده است) ظاهراً می‌خواهد صفت قدرت و قاهریت هم به معشوق بدهد، لیکن فقط قهر و غلبه در کار نیست، بلکه تعلق خاطر از سوی عاشقان هم در میان است. نخست بدین دلیل که بیت اساساً بر محور جمال و ستایش آن قرار دارد، و همین عامل سبب قبول آن قهر و قدرت به طوع و رغبت می‌شود؛ ضمن این که تاکنون بارها دیده‌ایم که زلف همچون حباله‌ای است برای تعلق و تمسک. دیگر این که «داغ» هم بیانگر تعلق خاطر دارنده داغ به زننده آن است، چنان که مولانا هم در غزل زبانزد خود گفت:

بی‌همگان به سر شود، بی‌تو به سر نمی‌شود

داغ تو دارد این دلم، جای دگر نمی‌شود

(کلیات ۲، ۱۷)

داغ سیاه داشتن: پایه مضمون بر روی حقارت و تحقیر سیاهان در آن روزگاران است، اگرچه در مورد معشوق و متعلقات او چنین معنایی قابل اراده نیست و فقط

اعتبار رنگ سیاه برای زلف لحاظ می‌شود. (نک. ح ۱۱۳/۴). این عبارت را می‌توان پارادوکسی از حقارت و عظمت تلقی کرد، زیرا سیاه (بنده سیاه یا زنگی، به حذف موصوف) خودش داغ صاحبش را بر خویش دارد، درحالی‌که به تعبیر شاعر، همگان داغ این سیاه (زلف دلدار) را بر خود دارند.

۸. چشم‌دریدگی نرگس: قسمت بالایی یا تاج نرگس، که همانند چشم است، همیشه باز است، مثل کسی که با چشمانی از حدقه درآمده با گستاخی به کسی می‌نگرد. همین ویژگی را به طریق حسن تعلیل به دریدگی و وقاحت (به‌ویژه در برابر چشم یار) تعبیر کرده‌اند؛ مختاری غزنوی:

چون اشکفه دستمال هر دونی، هی      وین چشم‌دریدگی چون نرگس تا کی؟  
(دیوان ۶۳۵)

سعدی:

با چشم نیم‌خواب تو خشم آیدم همی      از چشمهای نرگس و چندان وقاحتش  
(غ ۳۲۰)

در بیت متن، لخت دوم ارسال‌المثل یا به قولی اسلوب معادله دارد. همین لخت در امثال به نام حافظ ثبت شده است. (امثال و حکم ۲، ۶۱۳)

۹. از نظر دستوری باید دو مصراع را پس و پیش کرد: به هر که در این آستانه راه ندارد بگو که... شاعر معشوق را در منتهای عظمت توصیف می‌کند و هر آن کس را که بیرون از دایره این عشق و اخلاص است، محرومی مطلق و محکوم به این می‌داند که از این حرمان خون بگرید.

محور بدیعی بیت، جناس شبه اشتقاق (یا جناس تفاوت مصوّت وسط) میان «آستین» و «آستان» است، چنان‌که در... کسی آن آستان بوسد که جان در آستین دارد (۱۱۷/۲).

۱۰. کافر عشق: یعنی کسی که در عوالم عشق به برترین جایگاه رسیده و نسبت به دین و ظواهر مرسوم (به‌ویژه از نگاه زاهدان) کافر، بیدین، زندیق و نظایر آن خوانده می‌شود. البته «کافر» همچون گبر (لقب زردشتیان) و زندیق (= زندیک، زندخوان، همان زردشتی در اصل معنی) در عرف عرفان معنای دیگری نیز دارد، و آن این‌که در مراتب عشق هنوز به وحدت کامل و استهلاک و محو در وجود واحد نرسیده و هنوز در مرحله دویی یا ثنویت (همچون زردشتیان در نگاه دیگران) است، یعنی هم از سویی وجود خود را تصدیق و تأیید می‌کند و هم از سوی دیگر وجود محبوب واحد



را، و آنگاه که این دویی برمی خیزد می گویند از کفر، زندقه یا گبری بیرون آمده و  
 واصل به وحدت شده است. اما این نگارنده این معنی را (که در آثار عطار و امثال او  
 به کرات آمده است) در شعر حافظ سراغ ندارد، و او در اینجا هم، مثل بسی موارد  
 دیگر، بعید است از مصطلحات و رموز متصوفه متأثر شده باشد. بنابراین، مفهوم  
 «کافر» در اینجا احتمالاً از دید زاهد نسبت به عاشق است. به گمان من «کافر عشق» را  
 از نظر دستوری می توان اضافه نشویی خواند، که در آن مضاف از مضاف الیه نشأت  
 می یابد (مثل درد بیماری، غم عشق و غیره) و «کافر عشق» بدین سان یعنی کسی که  
 عشق آنچنان او را از خود برآورده که از رعایت رسوم و مصالح ظاهر (مورد تأکید زهاد)  
 فرارفته و در مسلک آنان «کافر» نام گرفته است. کافری در عشق به معنای وارستگی از  
 دنیاست، و این که تنها یک «صنم» را (که در بیت به ظرافت مورد خطاب قرار گرفته)  
 می پرستد. «بت پرستی» نیز یکی از معانی اش (معنای مثبت) همین است، چنان که عارف  
 معروف، عراقی، سجده بردن بر عزی و لات (دو صنم مشهور) می خواند:

از خانگاه رفته، در میکده نشسته      صد سجده کرده هر دم در پیش عزّی و لات

(کلیات ۱۴۵)

و اما «کافر عشق» در اینجا یکسره متفاوت از ترکیب مشابه در شعر دیگر اوست:

عارفی را که چنین ساغر شبگیر دهند      کافر عشق بود گر نبود باده پرست

در این بیت درست به عکس است، یعنی کافر نسبت به عشق، یعنی کسی که گُفران  
 در برابر نعمت و موهبت عشق می کند و بر آن پشت پای می زند. در بیت متن، «کافر»  
 نمادی است ملامی، که همچون نظایر متعدد آن (مثل رند مست) یکسره فارغ از خود،  
 سلامت، صلاح و عافیت، و به همین نسبت برکنار از غرور و خودبینی است. او اساساً  
 جز صنم یا بت خویش چیزی نمی بیند؛ پس حق دارد که زنار در پیشگاه او بر بندد و  
 کفر بدین معنی پیشه کند. در هر حال باید توجه داشت که «کافر عشق» مفهومی  
 پارادوکسی است، چه در حقیقت مؤمن راستین هم اوست، ایمانی سرشار از خلوص  
 و همراه بانفی همه ظواهر و شوایب. کدام ایمان برتر از آن می توان یافت؟

سلطان ولد تعبیری راهگشا از زندقه دارد (که در باب کفر و کافر هم صدق  
 می کند): «ترک کردن اسباب همچنان باشد که دیگ را گرم می کند به زهد و عمل  
 صالح. اما دیگی که گرم به حدّی شده باشد که می جوشد، بیم آن است که از جوشش  
 ریخته شود و تهی گردد؛ آب سرد بر وی می ریزی جوشش نمی نشیند؛ رسد که گوید  
 که: من از آن دیگ که گرمش می کنند گرم تر ام. همچنان که ابایزید [...] فرموده است که:

هر که مرا اول دید صدیق گشت و هر که آخر دید زندیق. یعنی اول زهد و تقوی و مجاهده می کردم تا گرم شود دیگ من در جوش آید. این ساعت که به مشاهده رسیده‌ام و جوش به غایتی است که به چندین آب سرد که بر او می ریزم ساکن نمی شود، اینچنین گرمی و جوش را زندقه می گویند و مرا زندیق نام نهادند. و آن گرمی که از هزار بخش یک بخش بود آن را عمل می گویند و مرا جهت آن صدیق می خواندند.» (معارف ۳۰۷-۳۰۸) بدین سان، کافر یعنی پشت پای زننده بر عرف و عادت، پسند مردم و معیارهای نیک و بد آنان. پیشتر هم دیدیم که شمس تبریز نیز خود را با الفاظی چون کافر، ملحد و زندیق می نامید و بدان می بالید: «خوشی در الحاد من است، در زندقه من. در اسلام من چندان خوشی نیست.» (مقالات ۱۱۴)

صنم: نک ح ۱۱۴/۹.



طرح مطلب حاضر بیشتر بدین منظور است که خوانندگان را هر چه بیشتر با شیوه‌ای که این نگارنده برای تشخیص محتوای عارفانه از غیر آن به کار می گیرد آشنا سازد، و مکمل مطالب قبلی در همین مقوله است.

غزل در اکثریت قاطع ابیات حاوی مضامین عاشقانه است، بدون هیچ گونه تمایزی، یعنی این گونه مضامین، مشترک میان عشق بشری و الهی است. اما تنها نشانه‌ای در ابیات که می تواند تمایزی با عشق معمولی یا به قول عرفا مجازی پدید آورد، در بیت ۷ است. این بیت از تعلق خاطر همگان به زلف یار (در حقیقت خود او) سخن می گوید و اطلاق و عمومیت از نشانه‌های تمایز بخش عشق به محبوب آسمانی، مطابق باورها و معیارهای گذشتگان ماست، که پرتو «او» را همه جایی و دل همه آدمیان را در هوای وی می دانستند و حتی او را مثل حافظ «هرجایی» (۴۸۴/۶) می خواندند. گفتنی است که این نگارنده، به دلیل تشخیص ضرورت وجود ملاک‌هایی برای تمییز شعر عرفانی از غیر آن، به ویژه برای امروزیان و خصوصاً دانشجویانی که بارها سردرگمی خود را در این زمینه به این معلم خود ابراز داشته‌اند، بر مبنای تجارب و علم و فکر قاصر خویش، البته برای نخستین بار تا آنجا که اطلاع دارد، نشانه‌هایی را که از نظر او دارای قطعیت کافی یا نسبی برای این جداسازی است روی کاغذ آورد، و کوشید تا شرایط و اعتبارهای هر کدام را هم به گونه‌ای که با سخنان غیر آن مشتبّه نشود بیان دارد. این نشانه‌ها در مجموع ۱۵ مقوله را تشکیل می دهد، که

هر کدام دارای زیر مجموعه‌های مرتبط به آن است. (برای اطلاع از این نشانه‌ها و شروط تحقق و ملاکهای جداسازنده هر کدام از آنچه نمی‌تواند موردی قانع‌کننده و اطمینان‌بخش تلقی شود، بنگرید به سعدی در غزل ۷۶-۹۰؛ اطلاق یا مطلقیت یا عمومیت عشق عرفانی در ص ۷۹ بیان شده است.) آنگاه که شاعر عشق به محبوب را عام و مشترک میان تمامی انسانها، بی‌استثنا، می‌داند، آن را با توجه به خصلت انحصار طلب هر عشقی باید اقراری، ولو خلاف تمایل گوینده، به مهر و محبت همگان نسبت به محبوب آسمانی و نشانه‌ای کاملاً یا دست‌کم نسبتاً قانع‌کننده بر چنین عشقی تلقی کرد. این مطلب را هم پیشتر در همین دفتر گفته‌ام که در بررسی هر شعر و در تشخیص محتوای اصلی آن و این که آیا حاوی عشق عرفانی یا انسانی است، در صورت فقدان نشانه‌های متعدد یا کافی، حتی وجود یک نشانه (در یک بیت) می‌تواند کلیت شعر را، مطابق قاعده عدم امکان اجتماع نقیضین در درون یک شعر، زیر پوشش محتوای عرفانی (و یا غیر عرفانی، باز در صورت وجود نشانه‌ای مطمئن) قرار دهد به نحوی که مضامین شعر حتی در صورت تنوع مغایر و منافی همدیگر نباشند. باری، حافظ در همان بیت، اگرچه به زبانی شاعرانه، با استفهامی انکاری می‌پرسد: چه کسی داغ بندگی زلف معشوق را بر خود ندارد؟ پاسخ هم معلوم است: هیچ کس. این هم که سخن از امتناع جمع نقیضین گفتم، باز با توجه به معیارها و انگاره‌های رایج در شعر قدیم، از جمله در حدود عصر حافظ، است که هنوز مثل بعضی از اشعار ادوار بعد برخی تناقضهای آشکار معنایی و محتوایی به درون یک شعر واحد راه نیافته بود، و به‌ویژه در مورد شخص حافظ، او به باور من (برخلاف آنان که برخی تناقضهای درون شعری به او نسبت داده‌اند) به هیچ روی رشته کلی اندیشه و مهار آن را بدان گونه از کف نمی‌دهد که در طی چند بیت یک غزل ضد و نقیض بگوید. (این را کوشیده‌ام تا در هر مورد ضروری اثبات کنم.) در هر حال، وجود معیار و ملاک برای تشخیص و تمایز محتوای عرفانی از غیر آن، به‌ویژه در شعر قدیم، که اکثریت قاطع مضامین غزل در یکی از این دو نوع عشق است، حتی به فرض نارسا و تردیدپذیر بودن ملاک یا نشانه، ضرورت تمام دارد، وگرنه چه بسا مرزهای میان این دو مخدوش و مغشوش خواهد شد و شخص تفسیرگر ممکن است بدون هیچ ضابطه و حساب و کتابی هر محتوایی را که دم دست و ملائم ذوق یا دلبخواه او بود، مبنای تفسیر و تحلیل قرار دهد یا به جای بررسی نظام‌مند به مایه‌های انشایی و ردیف کردن ذوقیات شخصی بپردازد. شیوه یاد شده و استفاده از نشانه‌های

مورد ارجاع به طور کلی همان است که من در دفتر حاضر نیز به کار گرفته و کوشیده‌ام تا هیچگاه بدون اتکا بر روش و ضابطه در مورد شعری سخن نگویم و به تفسیر و تحلیل دست نزنم، باز حتی اگر آن را نادرست و نارسا بینگارید. البته به طور معمول نه قید احتمال را در استنتاجات خود از یاد می‌برم، و نه قصد تحمیل آن بر مخاطب را دارم، و مگر می‌توان در ابوابی از این دست سخن به قطعیت و یقین و جزم راند؟ حال که سخن بدین جا رسید بد نیست به یک دو مورد از نتایج اتخاذ این روش در غزل حاضر اشاره کنم. اگر در ذیل بیت ۶ به طرح موضوع خاموشی عارفانه نیز پرداختم، درست بدین دلیل بود که حتی وجود همان یک نشانهٔ عرفان در بیت ۷ به اصطلاح دلم را قرص و عزم را به توضیح آن بر مبنای نگرش عرفانی راسخ کرده بود، وگرنه چه دلیلی داشت که این خاموشی را از دیدگاه عارفانه نیز بنگرم؟ دیگر این که اگر فرضاً از من پرسید که آیا بیت ۹ را (که شاعر محبوب را با نهایت اعزاز و تعظیم وصف کرده) به عنوان یک نشانهٔ قانع‌کننده برای عرفان تلقی کرده‌ام یا نه، پاسخ من این است: اگرچه مطابق عرایض قبلی ام این بیت را هم مثل بقیهٔ ابیات غزل زیر شمول یا پوشش عرفان قرار داده‌ام، لیکن به هیچ روی این توصیف حاکی از عظمت را به منزلهٔ نشانه‌ای قانع‌کننده و تمایزبخشنده ننگریسته‌ام، زیرا تعظیم عشق و معشوق، معمول و مجبول در هر عشقی است، و هر چند تعظیم محبوب آسمانی طبعاً بسی بیش از نوع اینجهانی است، لیکن نفس اعزاز و تجلیل از مشترکات هر دو است. حال با توجه به فاصلهٔ چند صدسالهٔ میان ما و شاعر و با وجود این همه دگرگونیهای روی داده در اندیشه‌ها و باورهای روزگار ما نسبت به آن ایام و عوالم، و این که همچو منی در چنین زمانی قادر نیست احوال، معانی و معالم عرفانی را به طریق حضوری و وجودی دریابد، آیا به راستی تمهیدی و طریقی جز در حدود و حوالی همین شیوه‌ها برای جداسازی و آنگاه تفسیر و تحلیل اشعار بر همین نسق و سیاق وجود دارد؟

- ۱ نیست در شهر نگاری که دل ما ببرد
- بـختم ار یار شود، رختم ازینجا ببرد
- ۲ کو حریفی گشِ سرمست، که پیش کرمش
- عاشق سوخته دل نام تمنا ببرد؟
- ۳ باغبانا، ز خزان بی خبرت می بینم
- آه ازان روز که بادت گل رعنا ببرد
- ۴ رهزن دهر نخفته ست، مشوایمن ازو
- اگر امروز نبرده ست، که فردا ببرد
- ۵ در خیال این همه لعبت به هوس می بازم
- بو که صاحب نظری نام «تماشا» ببرد
- ۶ علم و فضلی که به چل سال دلم جمع آورد
- ترسم آن نرگس ترکانه به یغما ببرد
- ۷ بانگ گاوی چه صدا بازدهد؟ عشوه مخر
- سامری کیست که دست از ید بیضا ببرد؟
- ۸ جام مینایی می سد ره تنگدلیست
- منه از دست، که سیل غمت از جا ببرد
- ۹ راه عشق، ارچه کمینگاه کمانداران است
- هر که دانسته رود، صرفه ز اعدا ببرد
- ۱۰ حافظ، ار جان طلبد غمزه مستانه یار
- خانه از غیر بپرداز و بهل تا ببرد

۱. شهر: کدام شهر؟ ظن میان دو شهر است: یکی موطن شاعر (شیراز) و دیگری محل هجرت و اقامت تبعیدگونه او (یزد). اما احتمال شیراز بسی بیشتر است، زیرا محتوای بیت نزدیک به آن اشعاری است که در آنها گلایه ها و دلگیری هایی از مسکن مألوف خویش ابراز داشته است، مثل:

آب و هوای پارس عجب سفله پرور است      کو همراهی که خیمه ازین خاک برکنم؟

و:

سخندانی و خوشخوانی نمی‌ورزند در شیراز بیا، حافظ، که تا خود را به ملکی دیگر اندازیم چنان که حافظ پژوهان حدس زده‌اند، ممکن است این گونه سخنان یا دست‌کم برخی از آنها سروده‌زمانی بوده باشد که شاعر قصد هجرت از موطن محبوب خویش را داشته یا باری خود را ناگزیر از آن می‌دیده است. به گمان بنده، وقتی کسی می‌گوید: در شهر هیچ زیبارخی که بتواند دل مرا به تسخیر خود درآورد وجود ندارد، به نظر می‌رسد دیرزمانی در آنجا زیسته و همه چیز آن حوالی را آزموده است و آن مکان دیگر جاذبه و جلایی برای وی ندارد. چنین گزاره‌ای به طور معمول نمی‌تواند در مورد یک محل اقامت موقت یا اجباری به کار رود. (نیز بنگرید به سخن پایانی در قیاس این شعر با یک غزل دیگر او.)

رَخت: مجازی است با ذکر جزء و اراده کل، یعنی کل اسباب و امتعه و دار و ندار.  
 ۲. گش: فرهنگها اغلب «گش» ضبط کرده‌اند. چاپهای حافظ هم معمولاً با «ک» دارند. ریشه واژه نیز چنین است. گش: کردی kesi = زیبا، مطبوع، دوست‌داشتنی، و نیز kasi = زیبا؛ سنایی:

چون نزد رهی درآیی، ای دلبر کش پیراهن چرب را تواز تن درکش  
 زیرا که چو گیرمت به شادی درکش در پیرهن چرب تو افتد آتش  
 (معین، حاشیه برهان؛ رباعی در مأخذ ما اندکی متفاوت است: دیوان، طبع مدرس رضوی ۱۱۴۶).

گش = شاد و خرّم (تحفة الاحباب) خوب و نیک (سرمة سلیمانی) برهان به این معنی با کاف تازی و فارسی، هردو، آورده، اما رشیدی تنها «گش» ضبط کرده است. گش = زیبا، خوشخرام، گرازان در رفتار (دهخدا) گفتنی است که در موارد کاربرد آن، گاهی غرور و تکبر در معنای آن هست و گاهی فقط خوش و دلپذیر و یا در نهایت خرامان معنی می‌دهد. این واژه به‌ویژه در نخستین متون شعر و نثر دری فراوان آمده، خواه تنها به معنای مثبت (خوب و زیبا) و خواه منفی (مغرور و متکبر) چنان که مثلاً فردوسی بارها به هردو معنی دارد؛ به معنای نخست، در زادن رستم:

یکی بچه بُد چون گوی شیرفش به بالا بلند و به دیدار کش  
 (شاهنامه ۱، ۲۳۸)

به معنای دوم:

به پیروزی اندر چنین کش شدی وز اندیشه گنج سرکش شدی  
 (۳۵، ۹)

سنایی هم (که در رباعی منقول به معنای نخست داشت) به معنای دوم در رباعی دیگر:

بی باد تکبر تو، ای دلبر کش      با خاک سر کوی تو دل دارم خوش

(دیوان ۱۱۴۶)

در بیت حافظ به نظر می‌رسد تنها معنای مثبت خواسته شده، به «علاقه» «کرم» یعنی کسی که آن قدر خوب، خوش طبع و خوشرو هست که بتوان در حضور او تمنای خود را ابراز کرد. واژه «سرمست» هم بدین سان نه به معنای آمیخته به تکبر بلکه آن سرمستی است که سخا و کرم دارد.

در خصوص ضبط خانلری (گش) نظر خود را گفتم، و می‌افزایم: این وجه به نظر می‌رسد بیشتر در سده‌های چهارم و پنجم به کار رفته باشد و در حدود عصر حافظ بعید می‌نماید بجز «کش» آمده باشد. دلیل بارز دیگر موسیقی کامل مصراع است که آمیزه‌ای هارمونیک است از تکرار مصوت «آ» و واجهای «ک» و «ش». کدام شاعری (به‌ویژه حافظ با این کمال موسیقی) می‌آید بی‌هیچ موجبی این همخوانی را با آوردن سه مورد «ک» و یک «گ» در این میانه بر هم بزنند؟ درست است که این امور ذوقی است، اما برخی موارد هست که می‌توان «محال ذوق» خواند، و به گمانم این از همانها باشد. ۳. آه - باد: این دو دارای رابطه‌ای ظریف از مقوله «صدامعنایی» اند، زیرا در هنگام ادای واژه «آه»، جریانی از هوای بازدم مثل باد به سمت بالا متصاعد می‌شود. هجاهای بلند «آ» هم به این معنی مدد می‌رساند.

ت (در: بادت): شناسه ملکی مقدم = باد گل رعنایت را ببرد.

گل رعنا: = گل دوروی، گل دورنگ، گل قحبه؛ در عربی، اَرْعَنَ رَعْنَاءُ اَفْعَل و صفی است به ترتیب برای مذکر و مؤنث، از «رُعُونَة» = حُمَق و اِسْتِرْحَاء (صحاح، لسان‌العرب) صفت مذکر «ارعن» در پارسی به کار نمی‌رود و مؤنث آن نیز معمولاً به حذف همزه آخر (رعنا) و به معنایی متفاوت می‌آید: رعنا: الف. زن احمق و خودآرا، زن گول و سست؛ ب. خودپسند، متکبر؛ ج. (فارسی) خوب صورت، زیبا، خوشگل (معین) گفتنی است که در زبان پارسی هم «رعنا» گاهی به معنای منفی احمق، گول، مایه تمسخر و نظایر اینها آمده، اگرچه برای مرد و زن، هر دو، به کار رفته است، از جمله، فردوسی، از زبان زال (که در مورد رودابه با خود در جدال است) می‌گوید:

عروسم نباید، که رعنا شوم      به نزد خردمند رسوا شوم

(شاهنامه ۱، ۱۵۹)

نیز از زبان سودابه به سیاوش:

مرا خیره خواهی که رسوا کنی؟ به پیش خردمند رENA کنی؟

(۲۵، ۳)

سنایی، به معنای خودپسند، در باب شیوخ صوفیه:

ازین مثنی ریاست جوی رENA هیچ نگشاید

مسلمانی ز سلمان جوی و درد دین ز بودردا

(دیوان ۵۵)

البته در پارسی غلبه با معنای زیبا و خوبروی و دلاراست. در حافظ هم همین معنی اکثریت دارد، اگرچه در یک مورد صفت «جهان» قرار گرفته، که معنای خودخواه و خودپسند از آن مستفاد می‌شود: جهان پیر رENA را ترحم در جبلت نیست... (۴۳۱/۵)

و اما گل رENA از آن روی دوروی یا دورنگ خوانده شده که از برون زرد و از درون سرخ است. به همین سبب رخسار عاشق، جام زرین با می گلگون، و روی زرد و دل پر خون را به آن تشبیه کرده‌اند. نرگس دورنگ را نیز با گلبرگهای سپید و جام زرد میانی «نرگس رENA» گفته‌اند. واژه «رENA» با مفهوم دورویی و دورنگی به آدمیان نیز نسبت داده شده و در ادب فارسی از زاهدان و صوفیان و ناصحان رENA بسیار سخن رفته است. این گل از جنس گل سرخ (Rosa) است. در مقامات حمیدی می‌خوانیم: «و گل دورنگ چون عاشق منافق، یک سو لعل و یک سو زر، باطن دیگر و ظاهر دیگر. رنگ به رنگ می‌نماید و مس به زر می‌انداید...» [طبع انزابی نژاد ۴۸-م] (بهرام گرامی، گل و گیاه ۳۱۴) سنایی، هم درباره دورویی آن:

گرچه باشد با سنایی چون گل رENA دوروی

در ثنای او سنایی ده‌زبان چون سوسن است

(دیوان ۸۱۸)

بیت صائب بس گویاست، هم از نظر رنگ زرد و سرخ، و هم دورویی و نفاق آن:

نیرنگ چرخ چون گل رENA در این چمن خون دل از پیاله زر می‌دهد مرا

(دیوان ۱، ۳۵۱)

در برهان مدخلی به صورت «گل رENA» نیامده، اما در ذیل «گل قحبه»: گل دوروی را گویند، که گل رENA باشد، و آن گلی است که بیرون آن زرد و درون آن سرخ می‌باشد، و عربان «وَرْدَ الْفُجَار» می‌گویند.

شفیعی کدکنی درباره گل رENA نظری متفاوت با جمهور اهل لغت دارد و معتقد



است هیچ ربطی به صفت عربی «ار عن رعنا» از مصدر «رعونة» ندارد، بلکه واژه‌ای است پارسی که به دلیل نوع تلفظ آن به شکل «رعنا» کتابت شده. شاید از آغاز بر گل انار اطلاق می‌شده و گل انار همان «رانا»ست، که از یونانی وارد پارسی شده، و چون فتحه بعد از «ر» به گونه‌ای خاص بوده آن را با «ع» ثبت کرده‌اند. (قلندریه در تاریخ ۵۴۶) این نگارنده تنها می‌گوید: الله اعلم.

۴. که: از نظر دستوری در چنین موضعی زاید می‌نماید و احتمالاً برای پر کردن وزن آمده. گمان نمی‌کنم بتوان توجیهی برای آن یافت و از میان معانی یا بارهای معنایی «که» محملی برایش به دست داد، مگر این که با قدری تکلف و با بهره‌گیری از روال گویش محاوره بگوییم: «اگر امروز نبرده که چیزی نیست، لابد فردا می‌برد.» اما آیا پذیرفتنی هست؟

۵. خیال: یکی از معانی آن در عرف استعمال قوه «متخیله» است و به گمانم در اینجا به همین معنی است. شیخ اشراق: «و با این نفس، قوتی چند هستند که ادراک ظاهر کنند از حواس پنجگانه که مشهورند، همچون لمس و سمع و بصر و ذوق و شم. و قوتی چند دیگر هستند در باطن، و ایشان نیز پنج‌اند: یکی را حس مشترک خوانند، و نسبت وی با حواس پنجگانه ظاهر، نسبت حوضی است که در وی پنج جوی سر دارد. و بدین قوت صورت بیند روشن، نه بر سبیل تخیل. و قوت دیگر هست، خیال گویند، و او خزانه حس مشترک است که در وی صورت حواس ظاهر نماید چون از حواس برود.» («هیا کل النور»، مجموعه آثار فارسی ۸۷) در جای دیگر نیز به تعریف «متخیله» و بیان فرق آن با «خیال» می‌پردازد: «متخیله، و آن، آن است که صورتها ترکیب کند و همچنان احکام را، و این را چون عقل استعمال کند مفکره گویند. به واسطه این، علوم به در آورد و صناعات را ترتیب کند، و محاکات در خواب بدوست. و این بجز از خیال است، زیرا که خیال تصرف نکند بلکه صور را نگاه دارد آنچنان که باشد، و متخیله ترکیب و تفصیل [= جداسازی - م] کند، و این آن است که جانوری را ترکیب کند از اعضای مختلف، چنان که سرش از آن مردم و گردنش از آن شتر و پشتش از آن پلنگ کند.» («الواح عمادی»، همان ۱۳۱) جای دیگر: «متخیله: قوتی است هم تعبیه کرده در تجویف اوسط دماغ [...] اوست که استنباط چیزها کند و اندیشه‌های عجایب پیش گیرد، و هرگاه عقل بر او مستولی شود او را مفکره خوانند، و هرگاه که وهم بر او غالب شود متخیله خوانند. و در قوای باطنی بلندتر از وی قوتی نیست.» («بستان القلوب»، همان ۳۵۳-۳۵۵) درباره «خیال» پیش از این سخن رفته

است. (نک. ح ۲۹/۱).

لُعبْتُ باختن: لعبت در لغت هرگونه بازیچه یا اسباب بازی به ویژه عروسک است و مجازاً به معنای هر مادینه زیباروی، خوش قدوبالا و ظریف و شیرینکار است. (نک. ح ۳۵/۷). لعبت باختن در اصطلاح به انواعی از نمایش سنتی گفته می شود که به کمک عروسکها یا صورتکهایی به منزله عروسک و حرکت دادن آنها به مدد کسی که از پشت صحنه به جای آنها حرف می زند و یا تقلید صدای متناسب با هر صورتک به وسیله شخص دارای آن صورتک انجام می گیرد. نامهایی گوناگون برای این گونه نمایش در متون و منابع هست همچون خیال بازی، بازی خیال (عربی: خيال الظل) شب بازی، بازی شب، پرده بازی، بازی پرده، لعبت بازی، امروز: خیمه شب بازی. در رباعی معروف منسوب به خیام:

از روی حقیقی، نه از روی مجاز      ما لعبتک انیم و فلک لعبت باز  
بازیچه همی کنیم بر نطع وجود      رفتیم به صندوق عدم یک یک باز  
(محسن فرزانه، عمر خیام و رباعیهای او ۸۰)

(از روی حقیقتی؟ به هر حال خللی در وزن هست.) لعبت باز: عروسک گردان، همچنان که گرداننده فانوس خیال را «خیال باز» می گفتند؛ سید حسن غزنوی:

بازیچه لعبت خیالت      زین چشم خیال باز گشتم  
(دهخدا، ذیل «خیال باز»)

لعبت بازی: مرادف شب بازی، و آن گذشت. حکیم حیاتی گیلانی:

همچو لعبت به تار لعبت باز      خلق در پیچ و تاب رشته اوست

و بعضی گویند: «بگیتیهای که مردان را به شکل زنان برآورده رقصانند.» (وارسته، مصطلحات الشعراء، ذیل «لعبت بازی») بگیتی یا بهگیتی، واژه ای است هندی به معنای کسی که مردان را به صورت زنان درمی آورد و می رقصاند. پیدا است که این نیز نوعی از لعبت بازی است، با این فرق که از مذکران بی ریش (امرد) به جای لعبت سود می جویند. بهگت باز: جزو اول هندی و جزو ثانی فارسی، فرقه ای است در هندوستان که مردان را می رقصانند. (غیاث) وارسته در ذیل «شب بازی»: دو نوع است: یکی آن که بهگتیا در شب به صور مختلفه برآیند و مردان را به شکل زنان مُشکَل سازند، و دوم آن که خیمه بر پا کرده اشکال منقوشه صفحه چرم و کاغذ در نظر جلوه دهند. غایتش این که قسم اول گاهی روزانه هم این عمل کنند، و قسم ثانی خاصه در شب؛ مخلص کاشی:

شیخ شهرم که کند منع ز لعبت بازی      گر به دستش فتد آن زلف، کند شب بازی  
خیال بازی: نظامی:

در پرده آن خیال بازی      بیچاره شده ز چاره سازی  
(لیلی و مجنون ۷۰)

شب بازی: هم او:

هر نفسی از سر طنّازی      بازی شب ساخته شب بازی  
(مخزن ۴۶)

شفیعی کدکنی پژوهشی دارد دربارهٔ لعبت بازی، خیال بازی، پرده بازی و غیره، که در طی آن این نوع نمایش را چیزی رایج در عصر غزنوی دانسته و جزئیات آن را بر طبق متون و منابع ذکر کرده است. («پیشینه هنر تئاتر در ایران»، بخارا، ش ۴۱، فروردین - اردیبهشت ۱۳۸۴، ص ۶۳-۶۷). در این مقاله در ضمن بحث از لعبت بازی و پرده بازی، دربارهٔ نمایشنامه‌هایی که اجرا می‌شده توضیحاتی ارائه گردیده است. «لعبت‌بازان کسانی بوده‌اند که این نمایشنامه را اجرا می‌کرده‌اند و نمایش ایشان همراه با موسیقی بوده است، زیرا دف زدن این لعبت‌بازان در حین نمایش در همین داستان [داستان منقول از اسرارالتوحید در ص ۶۴-م] به صراحت آمده است، و از آنجا که برای هر کدام از اصناف و طبقاتی که در نمایش جایی داشته‌اند سرودی و حراره‌ای وجود داشته است، آن سرود و حراره را دم می‌گرفته‌اند و دسته جمعی می‌خوانده‌اند. (همان ۶۵) و اما اطلاعات دقیق‌تر و تخصصی‌تر را بهرام بیضایی، هنرمند، نمایشنامه‌نویس و کارگردان بزرگ عصر ما، به دست می‌دهد، از جمله: نمایشهای عروسکی [= لعبت بازی - م] را ما امروزه با به کار بردن دو عنوان، یکی «سایه بازی» و یکی «خیمه شب بازی» از هم جدا می‌کنیم، اما در قدیم، این دو نمایش به دلیل شباهت‌های ظاهری، مجموعه واحدی به شمار می‌رفته است و هنوز دانش نظری نمایش، آن دقت را نیافته بود که به هریک نامی جداگانه بدهد. در سایه بازی، داستان با حرکات چند عروسک که در برابر یک منبع نور سایه‌هاشان بر پرده می‌افتاد نشان داده می‌شد. اما در خیمه شب بازی، تماشاگر مستقیماً عروسک‌های متحرک با بُعد و رنگ را بر صحنه می‌دید، نه سایه‌هاشان را. به ظاهر عوامل و وسایل هر دو بازی یکی است، ولی عملاً در نوع عروسک‌ها تفاوتی است که تفاوت‌های فرعی تری را به دنبال می‌آورد. عروسک در سایه بازی از چرم کدر و گاه به عکس از پوستی شفاف و ظریف (که نور از آن بگذرد) ساخته می‌شد. اما ساختن مفاصل حرکتی عروسک در سایه بازی، کاری

مشکل و حرکت دادنش با نخ ناممکن بوده، زیرا وزن سبک عروسک سبب می‌شد که حرکت دادن یکی از اعضا تمامی بدن را به حرکت درآورد؛ پس عروسکها در سایه‌بازی با نیهای نازک حرکت داده می‌شدند. اما عروسک خیمه‌شب‌بازی با پارچه و چوب و غیره ساخته می‌شد و به نسبت بلندی‌اش دارای ابعاد طبیعی بود و جنباندن دست و سر و پا در آن اشکال عروسک سایه‌بازی را نداشت. عده‌ای در این بحث کرده‌اند که نمایشهای عروسکی از کجا به ایران آمده، درحالی که لزومی به آن نیست که از جایی وارد شده باشد. از سده پنجم به بعد است که در متون به اشارات و اصطلاحاتی درباره آن برمی‌خوریم. (برای اطلاع بیشتر، نک. نمایش در ایران ۸۴-۱۱۲، تمامی بخش زیر عنوان «نمایشهای عروسکی».)

در برشماری انواع لعبت‌بازی، نامی از «خیال‌الظل» رفت. زریاب خویی قسمتی را از رساله‌ای کوچک به نام خیال‌الظل و اللعب و التمثیل المصوّرة عند العرب نوشته احمد تیمور پاشا، دانشمند مصری، درباره بازی خیال‌الظل یا اللعب بالخیال نقل کرده است. مطابق آن برای این بازی، خانه‌ای چهارگوش با سقف چوبی می‌ساختند که آن را از سه طرف با پارچه کتانی یا مثل آن می‌پوشاندند. از طرف چهارم، پرده‌ای سفید می‌آویختند که از چهار طرف محکم به چوبها بسته شده بود و صورتکها (در عربی: شُخوص) در همین پرده ظاهر می‌شدند. این بازی در شب انجام می‌شد. با فرارسیدن شب، بازیگران (معمولاً پنج تن) به درون خانه می‌آمدند. یکی از آنان پسری بود که ادای زنان را درمی‌آورد و دیگری آواز خوش داشت. در وقت بازی، آتشی برمی‌افروختند که ماده آن پنبه و روغن بود و این آتش را میان صورتکها و بازیگران روشن می‌کردند. صورتکها را با دو چوب باریک می‌جنباندند و سایه آنها بر پرده می‌افتاد. این صورتکها از چرم گاو ساخته و بر حسب رنگ صورت و لباس و جانوران و درختان و میوه‌ها رنگ‌آمیزی می‌شد. وقتی روشنایی آتش بر این صورتکهای رنگین می‌افتاد درخشندگی خاصی پدید می‌آمد. آنگاه تیمور پاشا داستانهای [نمایشنامه‌هایی - م] را که با این نوع بازی در قهوه‌خانه‌ها و عروسیها بیان می‌شد شرح می‌دهد و می‌گوید اصل هندی داشته است. (آینه جام ۳۴۲-۳۴۳)

از این گونه بازیها گاهی برداشتهایی عارفانه نیز می‌شده است. عراقی در لمعات سخنی دارد که به نظر می‌رسد به همین بازی مرتبط باشد: «هر چیزی را ذاتی است، و سایه را ذات جز شخص نیست. پس حرکت سایه به حرکت شخص باشد [...] یک استاد پس پرده ظل و خیال، چندین صور مختلف و اشکال متضاد می‌نماید، حرکات

و سکنات و احکام تصرّفات، همه به حکم او و او پس پرده پنهان. چون پرده براندازد ترا معلوم می شود که حقیقت آن صور و افعال چیست، و صورت و افعال اوست.» (کلیات ۳۹۴) لعبت بازی به همین سان مدلولی خاص در میان درویشان و اهل عرفان یافته است. حسین واعظ کاشفی: «بدان، ای عزیز، که در کار لعبت بازی، درویشان صاحب دل تأملها فرموده اند.» آنگاه از قول کسی نقل می کند که شخصی نشسته چادری به سر کشیده و دو صورت را در زیر چادر نگاه داشته و یکی را با صدای مردانه و دیگری را با صدای دخترانه رو به یکدیگر حرکت می داده. بعد سؤال و جواب دو صورت منجر به نزاع آن دو و سپس آشتی شده است. «این ضعیف در آن متعجب شدم. صاحب دلی در آن هنگامه دست بر من زد و گفت [...] تو می پنداری که بازی، بازی است؟ نه، که جدّ است، و صاحب جد پوشیده شده است در حجاب بازی کننده. صور عالم بر مثال لعبتی چندند که استاد کامل به حسب خیال دقایق ایشان را از باطن تحریک می دهد و افعال خود تمام می نماید...» (فتوت نامه سلطانی ۲۴۰-۲۴۱)

و اما محتوای بیت به گمان این نگارنده پیرامون شعر و هنر شاعر است. قراینی چون خیال (که شعر بر بنیاد آن است) و لعبت باختن (با توجه به دلالت لعبت بر هر چیز ظریف و زیبا) مؤید این معنی است، به ویژه وقتی تصور کنیم که کار شاعر در مورد الفاظ و عبارات و به ویژه تصاویر شعر و حرکت آنها در ذهن می تواند همانند جنبش عروسکها یا صورتکها در صحنه باشد. آیا لعبت بازی تماشایی شاعری چون خواجه چه چیزی بجز سخنان دلارای او می تواند باشد؟ لحن شاعر هم به رغم ظاهر طرب انگیز آن با گلایه همراه است، از این که این هنر او و لعبتهای شعرش باز خوردی را که شایسته آن است نیافته است، به ویژه که او با چشمداشتی حداقلی، آرزومند آن است که فردی صاحب صلاحیت در دنیای شعر حتی نام «تماشا» را ببرد، یعنی کمترین توجه خود را نثار این هنر کند. پیدا است که نام تماشا را بردن هنوز با تحقق تماشای این لعبت بازی خیالی فاصله دارد. قطعاً توجه داریم که «این همه لعبت» تداعی کننده دلخوشکنکی است که شاعر تمامت امید خود را در گرو آن نهاده و همچنان به خود وعده «بزک نمیر بهار میاد» می دهد و یا به قول ادبا هنوز عشوه ایام می خرد. مگر نه این که بیت های ۱ و ۲ نیز باز تاب ناکامی اوست؟ اندک توجهی به عناصر بیت یعنی خیال، لعبت، هوس، بازی کردن، بوکه (=امید که) و فقط نام چیزی را بردن، همگی تداعی کننده امری کاذب، غیر واقعی و هنوز تحقق نیافته است، و همین جوهر مشترک است که جملگی را در جهت آمال بر نیامده شاعر به حرکت می اندازد.

خواجه در بيتی ديگر، جزئیات ديگری را از لعبت بازی به معنای آشنای خيمه شب بازی ذکر می کند:

حلقه زلفش تماشاخانه باد صباست      جان صد صاحب دل آنجا بسته يك مو بين  
حلقه (در حلقه بازی) تماشاخانه، مو (ريسمان بس باریک هدایت عروسکها)؛  
«صاحب دل» هم جایگزین «صاحب نظر» شده است. (نک. ح ۳/۳۹۴). نیز شاعر در بيتی ديگر به «پرده بازی» اشاره دارد: ... باشد اندر پرده، بازیهای پنهان، غم مخور (۶/۲۵۰)  
به گمانم «شبروان خیال» (۵/۲۹۶) و «صورت خیالی» (۲/۴۵۳) هم مربوط به همین بازی و یا همانندهای آن باشد.

تماشا: با توضیحاتی که رفت بعید می دانم ديگر تردیدی در این باشد که به معنای نگریستن و مشاهده کردن است، به خلاف این نظر غریب که: تماشا تنها به معنای گشت و گذار است. آیا در آن «تماشاخانه» هم حاضران گشت و گذار می کنند؟ (نیز نک. ح ۵/۲۸).

۶. علم: بارها در حافظ به معنای اخصّ آن، یعنی علم دین، آمده، و اینجا هم به نظر چنین است، زیرا اینجا هم محتوای اصلی همانا رویارویی میان زهد و عشق است. وقتی چنین باشد «فضل» را هم می توان تأویل به اخلاق کرد، اخلاق منبعت از، یا مبتنی بر دین. بدین سان حاصل کار، تقابل میان دین و اخلاق متعارف با نگرش بر پایه عشق و جمال خواهد بود.

یغماگری چشم یار در دل عاشق: سلمان:

آباد چون بماند آن دل که در سوادش      از ترک تاز چشمت یغما بود همیشه؟

(دیوان ۲۷۱)

اما چرا حافظ بیمناک از آن است؟ پاسخ شاید در این پرسش نهفته باشد: آیا اگر ما به جای حافظ، در آن محیط و احوال بودیم، حافظ قرآن، پرورده فضای مدارس دینی عصر، خويگر با علوم و معارف دینی و بحث و فحص و تلقین و تکرار مستمر بودیم، هرگز هیچ گونه بیمی از این که این حاصل چهل ساله را در برابر یک لحظه جادویی از وسوسه جمال به مزاد بگذاریم نمی داشتیم؟ آیا این کشاکش سده های آزارگار میان بینش دینی و عرفانی یا زهد و عشق، میان سر به زیر انداختن در عوالم طاعات و دراسات یا چشم در پی تیر نگاهی و تراش تنی (حالا بگیر از گونه «دلی» اش) چرخاندن و چراندن، همه و همه هیاهوی بسیار بر سر هیچ و پوچ یا به اصطلاح «شعر» بوده است؟

۷. عَجَلًا جَسَدًا لَهُ خُورًا (اعراف ۱۴۸، طه ۸۸) قوم موسی در نبود او از زیورهایشان پیکری ساختند که به تن گوساله بود و به بانگ چون گاو، تا باید بیضای موسی معارضه کنند.

عشوه خریدن: فریب خوردن (در باره عشوه خریدن و فروختن، نک. ح ۸۵/۴).  
سامری: قَالَ فَإِنَّا قَدْ فَتَنَّا قَوْمَكَ مِنْ بَعْدِكَ وَأَضَلَّهُمُ السَّامِرِيُّ (طه، ۸۵) (فرمود: مادر نبود تو قومت را آزمودیم و سامری ایشان را گمراه کرد). سامری: منسوب به سامره، شهر مشهور فلسطین و وسطی؛ گلدزیهر با استفاده از تاریخ جدایی سامریان از بقیه جهان، سامری را به منزله نماینده سامریان معرفی می کند. این جدایی قبلاً در اناجیل ذکر شده. گلدزیهر روابط یهودیان، مسیحیان و مسلمانان را مقایسه و از آن چنین استنباط می کند که برای سامریان تماس با غیر سامری نجاست محسوب می شد. (معین) در احادیث قدسی آمده که وقتی موسی گفت: خداوندا، این سامری گوساله ای بانگ دهنده ساخته است، خطاب آمد: تِلْكَ مِنْ فِتْنَتِي فَلَا تَفْحَضْ عَنْهَا. (کلیات حدیث قدسی ۱۲۲) (آن آزمون من بود، بازجست آن مکن). در حدیثی قدسی آمده است که خداوند به موسی (ع) فرمود: لَا تَقْتُلِ السَّامِرِيَّ فَإِنَّهُ سَخِيٌّ. (همان ۱۰۸) (مکش سامری را، همانا او بخشنده است). ابوالفتوح: «نگر تا قدیم - جلّ جلاله - چگونه فرمود حوالت امتحان، که تفسیر او تشدید تکلیف باشد، به خود حوالت کرد و حواله اِضلال به سامری کرد. اگر اِضلال خدای کردی حوالت به سامری نبودی. مفسران گفتند: ششصد هزار مرد بودند، همه به گوساله مفتون و گمراه شدند، جز دوازده هزار مرد، که ایشان با هارون بماندند، گوساله پرست نشدند.» (تفسیر ابوالفتوح ۱۳، ۱۷۵) سامری یکی از افرادی است که نامشان چون نشان و نمادی برای نیرنگ و سحر و معارضه با حق است و سحر او مقابل ید بیضای موسوی؛ سیف فرغانی:

از همجو ما فسرده دلان، شوق موسوی      از جیب سامری، ید بیضا طلب کند

(دیوان ۳، ۱۰۸)

دست بردن: «دست» به معنای یک دور در قمار یا رهان (شرط بندی و گروگذاری در سواری و تیراندازی) یا مسابقه است، و «بردن» یعنی آن دور را به سود خود به پایان بردن. دست بردن = فائق شدن در شرط و نذر و قمار و مسابقه و امثال آن (دهخدا، یادداشت مؤلف) مولانا:

هرچ هستی، جان ما قربان تست      دست بردی، دست و بازویت درست

(مثنوی ۱، ۸۴)



سعدی:

بیم مات است درین بازی بیهوده مرا      چه کنم؟ دست تو بردی، که دغل باخته‌ای  
(غ ۴۸۸؛ هردو شاهد اخیر از دهخدا، با تغییر و افزودگی)

ید بیضا(ء): از معجزات حضرت موسی، که چون دست در بغل می‌برد و بیرون می‌آورد نوری ظاهر می‌شد که به آسمان تنق می‌کشید. در چند آیه قرآن از آن سخن رفته است، از جمله: وَ اَدْخِلْ يَدَكَ فِي جَيْبِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ (نمل ۱۲) (دست در گریبان خویش کن تا سپید بی‌هیچ آسیب و بدی بیرون آید). ید بیضا در اشعار نیز منزلت معجز نمایان یافته، اما در گویش محاوره امروز قدری با تفاوت به معنای دم و دستگاه و طول و عرض و امکانات و غیره به کار می‌رود، مثلاً: فلانی با آن همه ید بیضا نتوانست کاری صورت دهد.

۸. تنگدلی: برابر است با «قبض»، همچنان که «گشاد» یا «گشایش» را در مورد دل یا روح و غیره می‌توان برابر با «بسط» دانست. در حافظ قبض و بسط به معنای مصطلح صوفیه در خصوص احوال به کار نرفته است، که جای تعجبی هم ندارد. در جای خود گفته‌ام که کسی چون خواجه با آن همه مخالفتش با صوفی و طعن و قدح صوفیان از شیوخ و غیره طبعاً نباید هم خود را ملزم به تبعیت از عین اصطلاحات آنان کند. در مواردی هم دیدیم که او در صحبت از امور و احوال عرفانی، گاه به جای خود اصطلاحات، از معادلهای ساده‌تر، مانوس‌تر و عام‌تر آنها سود می‌جوید، که ممکن است تنگدلی (یا دلتنگی) و مقابل آن گشاد یا گشایش از همان شمار باشد. در هر حال، جای این پرسش هست که آیا کسی چون حافظ، که در اشعارش بارها و بارها احوال مختلف عارفانه به خود نسبت داده، ممکن است هیچ حرفی دربارهٔ دو حال مذکور (که نوعاً در عوالم عرفانی فراوان هم روی می‌دهد) نزده باشد؟ از همین روی، و نیز تا حدودی برای رعایت احتیاط و نظر به احتمال نیاز خوانندگان این دفتر به برخی معانی و مصطلحات عارفان برای تفسیر اشعاری در این باب، خود را ناگزیر از این توضیح می‌بینم؛ ضمن این که «تنگدلی» یا «دلتنگی» برای حالت قبض و دل‌فشردگی، و «گشاد» یا «گشایش» برای حال بسط یا گشادگی یا شادی دل، هردو در اشعار عارفانه نیز فراوان به کار رفته، که این نیز با توجه به عرف این گونه اشعار طبیعی است، زیرا استعمال عین اصطلاح قبض و بسط در این دست اشعار (به‌ویژه غزل) کمتر صورت می‌گیرد و حتی شاعران عارف هم در غزلسرایی، بیشتر گرایش به معادلهای شاعرانه‌تر و آشناتر آن داشته‌اند، چنان که مولانا از استعاره «خزان» برای قبض و



«بهار» برای بسط سخن می‌گوید: «همچنانک عارف گشاد و خوشی و بسط را نام بهار کرده است و قبض و غم را خزان.» (فیه مافیه ۱۶۷)

جرجانی: دو حالت است بعد از فراروی بنده از حال خوف و رجاء. قبض عارف همچون خوف طالب امن است، با این تفاوت که خوف و رجاء متعلق به امری نادلخواه یا دلخواه در آینده است، و حال آن که قبض و بسط تعلق به امری حاضر از مقوله وقت یا حال دارد که دل عارف را از واردی غیبی دگرگون می‌کند. (التعریفات ۱۷۸) عبدالرزاق کاشانی: بسط در مقام قلب، مانند رجاء در مقام نفس است، و آن واردی قلبی است که اشاره معشوق را به قبول و لطف و بخشش و انس و نعمت اقتضا می‌کند. (ترجمه و شرح اصطلاحات الصوفیه ۷۲) عارف معروف، ابونصر سرّاج: قبض و بسط دو حالت شریف است اهل معرفت را. آنگاه که حق آنان را قبض دهد، مکروه دارد بر ایشان مایه زیست را و مباحات و اکل و شرب و کلام را، و آنگاه که به آنان بسط دهد آنان را به اینها باز می‌گرداند و نگه‌داشت ایشان را در آن بر عهده می‌گیرد. پس قبض، حال مردی عارف است که در او هیچ فضلی بر هیچ چیز جز در معرفتش نباشد، و بسط، حال مردی عارف است که حق حال بر وی گشاده کند و حفظ او را بر عهده گیرد تا خلق بدو تأدب یابد. خدای تعالی فرمود: وَاللَّهُ يَقْبِضُ وَيَبْسُطُ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ [بقره ۲۴۵] (اللمع ۴۱۹) قشیری: «قبض، عارف را همچنان بود که خوف مبتدی را، و بسط، عارف را به منزلت رجا بود مبتدی را.» (ترجمه رساله قشیری ۹۴) هجویری: «قبض و بسط، دو حالت اند از احوالی که تکلف بنده از آن ساقط است چنانک آمدنش به کسبی نباشد و رفتن به جهدی نه [...] پس قبض عبارتی بود از قبض قلوب اندر حالت حجاب، و بسط عبارتی است از بسط قلوب اندر حالت کشف.» (کشف ۴۸۸-۴۸۹) عبّادی: «چون دل در قبض افتد چنان منظوی [= در هم پیچیده - م] گردد که بار یک کاهبرگ نتواند کشید، و چون در بسط افتد چندان انتشار و انفساح [= گشادگی - م] یابد که هردو جهان در وی پدید نیاید.» (التصفیه فی احوال المتصوفه ۱۹۱) نجم رازی نخستین مورد و مصداق قبض را آنجا می‌داند که آدم پس از هبوط به این جهان، آنگاه که عالم را وحشت‌سراییی سرشار از هول و خوف و خطر دید «قبض بر وی مستولی شد، آهی سرد بر کشید.» (نک. مرصاد ۸۹-۹۰). سهروردی بر آن است که قبض و بسط در بدایت محبت خاص روی می‌دهد، نه در نهایت آن. «آنچه در مقام محبت عام لایح شود به حکم ایمان، نه قبض و نه بسط بود بلکه خوف و رجا بود [...] سالک چون ترقی کند از محبت عام به محبت

خاص، قبض و بسط ظاهر شود، و قبض از ظهور صفات نفس تولد کند و بسط از غلبه صفات دل. و چون دل سالک از پرده بیرون آید هیچ حال او را مقید نتواند کرد. در این حال او را نه قبض بود و نه بسط [...] چون نفس متأدب باشد دل را هرگز قبض نباشد.» (عوارف المعارف، ترجمه عبدالمؤمن اصفهانی ۱۹۰) فروزانفر: «خلاصه نظر ابوالقاسم قشیری این است که قبض و بسط دو حالت است که پس از ترقی عبد از مرحله خوف و رجا حاصل می شود [...] فرق قبض با خوف و بسط با رجا آن است که خوف و رجا از امری مرتبط به آینده پدید می آید چنان که از فوت امری مطلوب و ورود امری مکروه بترسد یا آن که آرزوی مطلوبی و انتظار زوال محذوری داشته باشد، که خوف نتیجه اولین و رجا مترتب بر دومین است، ولی قبض و بسط ناشی از معنی و واردی است که فی الحال باطن سالک را فرا گرفته باشد. (نقل به معنی از رساله قشیریه، طبع مصر، ص ۳۲) نیز رجوع کنید به شرح منازل السائرین، طبع تهران، ص ۲۳۲-۲۳۴، مصباح الهدایه، طبع تهران، ص ۴۲۴، کشف اصطلاحات الفنون، طبع کلکته، در ذیل «بسط، قبض». (معارف بهاء ولد، حواشی و تعلیقات مصحح ۲۳۸؛ استاد فقید به منابعی دیگر نیز ارجاع کرده اند که این نگارنده پیشتر اقوالی را از آنها نقل کرده است و لذا از این ارجاعات حذف شدند.)

سنایی در «سیرالعباد» از قبض و بسط و مرحله فراتر از آن می گوید:

|                           |                          |
|---------------------------|--------------------------|
| گاهی از لطفِ بسط مست شدم  | گاهی از زخمِ قبض پست شدم |
| چون ازین پرده ها پریدم من | به یکی پرده در رسیدم من  |
| پرده ای ذات او سراسر غور  | بودن پرده، پرده را مستور |

(مثنویها ۲۱۴-۲۱۵)

در بیت متن، لطف کلام بیشتر در «جام مینایی» است. مینا یا هریک از ترکیبات آن (نک. ح ۱۳۶/۵) ظریفترین جنسی است که جام یا ساغر از آن می ساختند، حال آن که در اینجا، به گونه ای پارادوکس وار، سدّی استوار برای غم و کدورت خاطر توصیف شده که نبود همین مقدارِ ظاهرّاً اندکِ این مایع، سبب می شود تا مایعی چون سیل بنیانکن از غمها و دلهره ها بنیاد زندگی آدمی را برگند. تأثیر بیت حاصل تقابل شیشه با سدّ، و دو گونه مایع، یعنی شراب و آب سیلاب است.

۹. أَعْدَاءُ (ء): جمع عَدُوّ = دشمن (منتهی الارب) این واژه اولاً تبادل به «عَوَا» (در برابر صرفه) دارد، که دو منزل از منازل ماه اند. (نک. مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی، ذیل «صرفه» و «عَوَا»). ثانیاً ایهامی دارد به «اعدا» به معنای دونده تر، که افعَل تفضیل است

از «عَدُو» = دویدن (به اعتبار «رفتن» و «صرفه بردن») سیروس شمیسا علاوه بر اینها معنای ایهامی دیگری هم قایل است و آن «عوعو» کردن سگ در «عَوَا» است، که آن را مرتبط با راه، آهسته، کمین و سبقت گرفتن می‌داند. (نگاهی تازه به بدیع ۱۰۶-۱۰۷) که به گمان من بعید می‌نماید چنین چیزی لحاظ شده باشد، زیرا این در حکم ایهام در ایهام است و رابطه‌ای هم اگر باشد بسیار دور است.

۱۰. پَرِداختن: = خالی کردن؛ پارسی میانه پرداختن pardāxtan، ماضی آن مشتق از ایرانی باستان para-tāxta و مضارع آن مشتق از ریشه tak - به معنای تاختن و جاری شدن؛ ایرانی باستان para-tāča که اصل معنای آن دور گرداندن بوده و سپس به معنای ادا کردن، به انجام رساندن، کامل کردن، پاک کردن و خالی کردن تحول یافته است. (حسن دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی)

بِهَل: هِلیدن = هِشتن؛ اوستایی از ریشه harez = گذاشتن، رها کردن، ول کردن؛ پازند hēldan، hēlīdan، hēlēd؛ از ریشه پهلوی hil (هشتن)، bēhilom (بِهَلُم) (معین، حاشیه برهان، به تلخیص) در برخی گویشها هنوز هست، مثلاً در گویش همدانی «بیل» (= بگذار) صورتی از آن است؛ فردوسی:

به یک حمله از جایشان بُگسِلد      چو بگسستشان، بر زمین گی هِلد؟

(نقل از دهخدا)

باز هِلیدن، هم او:

جهان را بدان باز هِل کافرید      سرگردش آفرینش بدید

(شاهنامه ۷، ۴۵۲)

\* \* \*

در توضیح بیت ۱ گفتم که شعر شباهتی دارد با اشعار مقارن با هجرت اجباری از شیراز. درست نیم اول شعر، مجموعه‌ای است از بیان دلگیری از محیط، نبود یاریگر و کنایتی از حرمان او از هنر خویش (شعر). اما این همه قضایا نیست، چون بیت ۳ و آن «باغبان بی خبر از خزان» احتمال می‌رود تعریضی باشد به عامل یا عوامل مؤثر و دخیل در این کوچ ناگزیر، و هشداری از این که کار و زندگی او یا آنان همیشه بر وفق مراد نخواهد بود، زیرا به هر حال خزانی نیز در پیش خواهد بود (که خواهیم دید قرینه‌ای هم در غزلی سروده‌ایامی مشابه این دارد). در مورد بیت ۷ و سامری در مقابل ید بیضا، آیا شاعر قصد کنایه زدن به حاسدان و معاندان خود و مسببان این

قضایا را ندارد؟ و آیا «بانگ گاو» بیشتر تداعی کننده شعر و سخن بیمایه آنان نیست؟ باید توجه داشت که رشته اشعار مقارن با هجرت او از شیراز اغلب سرشار از کنایه‌هایی است دربارهٔ شخص یا اشخاص ذی ربط در این ماجرا، که تأملی در آنها می‌تواند بیش یا کم به روشن شدن انگیزه‌های سرایش این اشعار، واکنش او در برابر دست‌اندرکاران و درک بیشتر احوال و عوالم درونی او و تألمات منجر به ترک دیاری که آن همه عزیز می‌داشت کمک کند. و اما آن شعر که به آن اشاره شد و چنین می‌نماید که در شرایطی همانند این سروده شده باشد این است (غ ۲۸۶):

ما آزموده‌ایم درین شهر بخت خویش      بیرون کشید باید ازین ورطه رخت خویش  
اینجا هم حدیث رنج از محیط و قصد خروج است و حکایت ناکامی. بسی شایان توجه است که اینجا نیز از «آن یار تندخوی» سخن می‌رود و به او هشدار می‌دهد که عاقبت تعدی و تندخویی خود را خواهد دید، به‌ویژه که لحن شاعر دقیقاً لحن کسی است که مستقیماً از این تندخویی متأذی شده است:

کای دل، تو شاد باش، که آن یار تندخوی      بسیار تندروی نشیند ز بخت خویش  
همچنین در اینجا هم از ضرورت بردباری و شکیبایی عارف‌وار در حوادث بزرگ حرف می‌زند، همچنان که در غزل مورد بحث نیز جام باده را مایه ایستادگی در برابر غم‌هایی از این دست دانسته است. سرانجام هم، با کنایه‌ای ابلغ از تصریح، جمشید جم را مثال می‌زند که به کیفر غرور و تفرعن گرفتار آمد و از تخت و از فرّه پادشاهی فروافتاد، که گفتم بیت اخیر و نیز آخر را می‌توان قرینه‌ای برای بیت ۳ یعنی باغبان مغروری دانست که عمر گل یا عزت خویش را جاودانه می‌پندارد، ضمن این که من بعید نمی‌دانم که «گل رعنا» را بسی دقیق و سنجیده و با نظر خاص بر روی معنای اصلی «رعنا» (خودپسند و خودخواه) به کار برده باشد.

پیشتر گفته‌ام و اینجا هم به مناسبت این شعر بر آن تأکید می‌کنم که، هرچند شعر هیچ شاعری بازگوینده همهٔ واقعیات مربوط به شاعر نیست، اما غزل هیچ‌یک از شاعران به اندازهٔ آن حافظ در ارتباط با امور و رویدادهای حیات واقعی شاعر و عصر و محیط او نبوده است (اگرچه مایل به این نیز نیستم که افراط و غلوّی در این مورد بشود). به هر حال، نسبت قضایا حاکی از این معنی است. غزل حاضر (و نیز غزل مورد قیاس) نیز بیرون از این حکم نیست.

و اما عبدالعلی دستغیب، بیت‌های ۱ و ۶ را از نظر موضوعی و معنایی در تناقض می‌بیند. (حافظ‌شناخت ۲، ۹۹۴) پیشتر هم محمدعلی بامداد قایل به همین تناقض شده

بود که: اگر در شهر هیچ نگاری که دل شاعر را ببرد نبوده، پس «کدام نرگس مستانه علم و فضل چهل ساله را می برد؟» (حافظ‌شناسی ۳) آیا این به راستی مشمول تناقض است؟ می توان پرسید: آیا شاعر در جایی از شعر تصریح کرده که آن نگاری که ممکن است حاصل علم و فضل دیرساله شاعر را غارت کند دقیقاً در همان «شهر» سکنی دارد یا اصلاً موجودی مشخص و متعین و «در مکان» است؟ یا به عبارت دیگر، این دو «نگار» دقیقاً از یک سنخ‌اند تا بتوان نام تناقض بر قضیه گذارد؟ به گمان من این طرز تلقی هم یکی از پیامدهای عدم توجه به ساختار موضوعی یا معنایی شعر است و بس. در تجزیه و تحلیل غزل ۳ (اگر آن ترک شیرازی...) نشان دادم که اگر به چگونگی ساختار دو قسمتی شعر (یک قسمت شامل مقدمه شبیه تغزل و تشبیه قصاید، و دیگر قسمتی که به منزله اصل قصد از شعر است) توجه نکنیم در آنجا هم ممکن است در مورد خال در بیت ۱ (که دست کم هم ارز و هم قیمت سمرقند و بخارا است) و خال در بیت ۴ (که معشوق بی نیاز از آن است یا خال برای او چیز بی ارزشی است) حکمی نظیر این بر تناقض کنیم. در آنجا هم دو گونه معشوق از شعر استنباط می شود: یکی معشوق انسانی و مقیم در مکان (ترک شیرازی) و دیگر معشوقی مطلق، فاقد تعین و برکنار و بی نیاز از مکان. آیا در آن غزل چیزی از مقوله تناقض وجود دارد؟ در غزل حاضر به نظر می رسد در پنج بیت نخست، سخن از یافت نشدن یار است، اما پس از آن گویی شاعر، هم یار را یافته و هم راه را، یعنی عشق و معشوق راستین را پیدا کرده، همان که همواره آویزگاه استوار اوست. در اینجا هم می توان پرسید: آیا آن یاری که اگر جان بطلبد بی درنگ باید داد و خانه دل را باید از غیر او پرداخت از شمار همان نگارهای پراکنده «در شهر» است؟ حال از زاویه یادشده به موضوع بنگریم، یعنی این که در یک شعر واحد نخست شاعر بگوید یار دلخواهی نیافته و پس از آن (یعنی مشخصاً در پایان شعر، که جای نتیجه گیری و ختم کلام است) تصریح به وجود یار دلخواه خود کند، آیا تناقضی روی داده؟ یا به بیان دیگر، اگر فرضاً در شعری ابتدا بگوییم «کجایی، ای گمشده؟» و پس آنگاه بانگ برزنیم که «آه، تو را یافته ام» مشکلی در شعر هست و این دو را با همدیگر جمع نمی توان کرد؟ آیا اساساً دایره شعر و ایراد سخن در آن تا بدین حد تنگ و گرفتار بایدها و نبایدهاست؟ آیا اگر دایره مضامین غزل را این قدر تنگ و ترش بگیریم، این به منزله تحکم و تکلیف شاق به شاعر نیست؟ حافظ در جاهای دیگری هم دو گونه معشوق آسمانی و زمینی را با هم و در برابر هم آورده. مثلاً در غزل ۳۲۹ (من دوستدار روی خوش و موی دلکشم...) هم

از زیبارخان شیراز حرف می‌زند و هم از محبوبی که دوست دارد به سوی او پر بکشد، یا به قول خودش در عشق او «چون شمع» ایستاده و از هیچ آتشی هم نمی‌ترسد؛ آیا میان این دو تناقضی می‌بینیم یا اصلاً از یک مقوله‌اند؟ باز هم می‌گوییم: تناقض وقتی تحقق می‌یابد که هر دو طرف مورد مقایسه کاملاً صریح و بدون ابهامات خاص شعر باشد؛ آیا این شرط در این مورد محقق است؟

- ۱ اگر نه باده غم دل زیاد ما ببرد
- نهیپ حادثه بنیاد ما ز جا ببرد
- ۲ اگر نه عقل به مستی فروگشدد لنگر
- چگونه کشتی ازین ورطهٔ بلا ببرد؟
- ۳ فغان، که با همه کس غایبانه باخت فلک
- که کس نبود که دستی ازین دغا ببرد
- ۴ گذار بر ظلمات است، خضر راهی کو؟
- مباد کاتش محرومی آب ما ببرد
- ۵ دل ضعیفم ازان می‌کشد به طرف چمن
- که جان ز مرگ به بیماری صبا ببرد
- ۶ طبیب عشق منم، باده خور، که این معجون
- فراغت آرد و اندیشهٔ خطا ببرد
- ۷ بسوخت حافظ و کس حال او به یار نگفت
- مگر نسیم پیامی، خدای را، ببرد

۱. نهیب: = نهیو، پهلوی نهیپ nihip (معین) nihip (فره‌وشی، فرهنگ پهلوی ۳۲۶) بنا بر اصل و ریشه باید به کسر اول گفت، اگرچه به فتح متداول است. با توجه به ریشهٔ مذکور باید آن را واژه‌ای پارسی دانست که هیچ ربطی به «نهب» عربی (= غارت و چپاول کردن) یا جمع آن «نهاب» ندارد. در دهخدا، پس از ذکر اقوال فرهنگ‌نویسان، در حاشیهٔ این واژه آمده: در لغت فرس اسدی بر وزن فریب آمده است. ناظم‌الاطباء به کسر و فتح هردو ضبط کرده، و صورت متداول آن به فتح اول است. و اما راجع به اصل کلمه، به فرض آن که اماله «نهاب» (نظر صاحب غیاث و هم‌نظران او) باشد معانی آن با نهاب به کلی فرق دارد، چه نهاب در عربی جمع نهب است به معنی غارت و غنیمت، اما «نهیپ» فارسی مطلقاً بدین معانی مستعمل نیست. و اما معنی آن: در لغت فرس طبع دبیرسیاقی به معنای ترس و بیم آمده با بیتی از عمّارهٔ مروزی (در معین و دهخدا هم همین بیت به نقل از اسدی آمده ولی این واژه مطلقاً در طبع مجتبایی - صادقی، که طبع

جدید تر و موثق تر است، نیامده است.) خوف و ترس (صحاح الفرس) در برهان، سرمه سلیمانی و تحفة الاحباب همین معنی ذکر شده. رشیدی فقط «نهیو» دارد، ولی به همین معنی. اما در دهخدا، علاوه بر آن، این معانی نیز درج شده است: هول، تشویش، اضطراب؛ گزند و آسیب و دستبرد (بیت حافظ را به شاهد مقوله اخیر نقل کرده)؛ آواز مهیب، فریاد، خروش، بانگ؛ عظمت، مخافت، هولناکی. (برای شواهد، نک. ذیل همین واژه.) در شاهنامه بیشتر به دو معنی آمده: یکی ترس و هیبت و مخافت، و دیگر بانگ و آواز بلند و مهیب؛ معنای اول مثل این سخن درباره رستم:

چو او دست بردی به تیر و کمان      نرستی کس از تیر او بی گمان  
به رنگ طبرخون شدی این جهان      شدی آفتاب از نهیش نهان  
(۶، ۲۸۶)

### معنای دوم:

نهیب من ار سوی جیحون شود      به جیحون درون آب پر خون شود  
(نقل از دهخدا)

بعید نیست که معنای دوم تحول مجازی معنای اول باشد.

۲. لنگر: آلتی آهنین پیوسته به طنابی طویل، که آنگاه که توقف کشتی را خواهند آن را در آب افکنند. = مِرْسَاة؛ منتهی الارب، دهار. هُوَجَل، قُرْیَص؛ کلمه «لنگر» اصل کلمه «أَنْجَر» عرب و با «آنکرا» ی لاتین [و آنکر anchor انگلیسی - م] از یک اصل است. (دهخدا)

لنگر فرو کشیدن: = لنگر انداختن؛ دهخدا به صورت «لنگر فرو هِشتن» دارد، با این شاهد از فرّخی:

سبکی کرد و به هنگام سفر کرد و برفت      تا نگویند: فرو هشت بر مالنگر

[دیوان ۱۰۵-م]

وَرطَه: (عربی: ورطه) = هَلَكَة، گِل و لای که گوسپند در آن افتد و از آن خلاصی نیابد؛ هر چیز غامض (لسان العرب) زمین پست، هلاکت (معین) غرقاب، مجازاً گرداب (دهخدا) به نظر می رسد در متن به همین معنی باشد.

در مورد معنای بیت، لنگر فرو کشیدن به مستی را به دو طریق می توان توجیه کرد، اگرچه نتیجه هر دو یکی است: یکی این که بگوییم: عقل چون کشتیبانی است که در بندر مستی پهلو گرفته و لنگر کشیده، یعنی آخر راه عقل همین باده و مستی است؛ دیگر این که گفته شود: کشتیبان عقل در برابر مستی، چاره ای جز توقف ندارد. فرق



این دو در این است که در حالت نخست، این کشتیان خود به طوع حکم بر اختیار مستی می‌کند، ولی در حالت دوم چاره‌ای جز تسلیم در برابر آن نمی‌یابد. در هر حال، مراد تسلیم عقل در مقابل می و مستی است، که نهایت فوز و فلاح است. حافظ در مواردی اساساً حکم عقل یا نشان عاقلی را روی آوردن به باده و بی‌خویشی دانسته است.

۳. به نظر می‌رسد تأثیر از سعدی پذیرفته باشد:

سعدی نه مرد بازی شطرنج عشق تست      دستی به کام دل ز سپهر دغا کرد برد؟

(غ ۱۷۵)

غایبانه باختن: شطرنج غیابی یا دورادور بازی کردن؛ چنان است که شطرنج‌باز کامل (= غائب‌باز، غیاث) دور از حریف باشد و به واسطه دیگری مهره حرکت دهد و بر حریفی که پشت نطع نشسته است چیره شود؛ وحشی بافقی:

شدیم مات به شطرنج غایبانه تو      به ما بخند، که خوش بازیت بانگیز است

(دیوان ۱۸)

بساط دوری و شطرنج غایبانه به خوبان      به خود فرو شده وحشی، عجب که مات نباشد

(همان ۷۸)

به‌ویژه بیت اخیر به خوبی نشان می‌دهد که غایبانه باختن، در مورد عشق، به معنای سودا کردن با عشق یار از دورادور یا در عالم خیال و البته سرانجام نا کام ماندن است، اگرچه خواهیم دید مصادیق دیگر هم دارد. محتشم کاشانی:

میرم برای آن‌که ز چشم مشعبدش      شطرنج غایبانه توان باخت در حضور

(دیوان ۵۴۶)

نظیری نیشابوری:

شطرنج غایبانه به تقدیر باخت عقل      خصل مراد برد ز دولت هزار بار

(دیوان ۴۲۷)

(خصل: گرو بندی در نشانه‌زنی و غیره) اینجا عقل و تدبیر (مربوط به ممدوح) غایب‌باز و برنده مطلق است. طالب آملی:

منصوبه وصال میسر نشد، دریغ      شطرنج عشق بازی ما غایبانه ماند

(دیوان ۴۴۱)

که مؤید معنایی است که ذکر شد.

زریاب خویی معتقد است: در بازی که فقط یک تن بازی کند بازنده و برنده‌ای در

کار نیست، و اگر فلک غائبانه و بدون حضور مردم بازی می‌کند، این را اصلاً نمی‌توان بازی نام نهاد، و اگر فلک «دغا» باشد یعنی در بازی تقلب پیش می‌گیرد، لزومی برای این کار نیست، زیرا تقلب و دغا در بازی هنگامی است که دو طرف بازی برابر هم باشند و یک تن از آنها برای بردن دست به دغابازی بزنند. ایشان ظاهراً التفات نکرده‌اند که دغا و دغل به معنای تقلب اساساً جایی در بازی از این نوع (که به هر حال هر دو طرف از نحوه حرکت مهره‌های همدیگر مطلع‌اند) ندارد، بلکه به معنای نهایت زبردستی و به اصطلاح ارقگی و دانستن تدابیر و فنونی است که حریف از آن بی‌بهره است. و اما با این استنباط نتیجه‌ای عجیب‌تر می‌گیرند: این که «غایبانه» در اصل چیزی مثل «دغایبانه» بوده است! گویی بدون این که التفاتی به این همه موارد استعمال بفرمایند تصور کرده‌اند فقط حافظ آن را به کار برده، که آن هم احتمالاً مشمول اشتباه بوده است. آنگاه شاهی از ذیل جامع التواریخ رشیدی برای «نرد دغایی» ارائه کرده‌اند. (آینه جام ۵۳۱-۵۳۲) برای استحضار جویندگان عرض می‌کنم که: «دغا» در بازی نرد می‌تواند به معنای متقلب و ناراست باشد، زیرا تقلب و ناراستی در آن امکان‌پذیر است، لیکن در شطرنج به همان معنی است که ذکر شد، ضمن این که «غایبانه» هم ظاهراً فقط در شطرنج مصداق دارد، و نه در نرد. جالب توجه این که ایشان با آن که خودشان شواهدی برای شطرنج غایبانه نقل کرده‌اند «غایبانه» را در هیچ یک از آنها دارای معنایی محصل ندانسته‌اند! این در حالی است که خرمشاهی اصطلاح مذکور را به صورت صحیح معنی کرده و سه شاهد برای آن آورده است. (حافظنامه ۱، ۵۳۱-۵۳۲) علی رواقی هم در برابر این نظر جانب معنای خرمشاهی و نیز حسین خدیو جم در واژه‌نامه غزل‌های حافظ را گرفته است. («شب تاریک و بیم موج و...»، کلک، ش ۲۱، آذر ۱۳۷۰، ص ۷۹-۸۳). شطرنج غایبانه امروز نیز معمول است، کسی که دعوی سیادت و استیلا بر دیگران دارد از طریق یک واسطه (که البته وسایل و طرق جدید ارتباطی می‌تواند بدل او قرار گیرد) مهره‌ها را حرکت می‌دهد تا حریف یا حریفان را مات کند. شطرنج با چشمان بسته نیز رایج است. گونه‌ای دیگر هم هست که شاید بتوان آن را هم غایبانه یا «نیمه‌غایبانه» خواند، بدین صورت که یک نفر در برابر تعداد بسیاری شطرنج‌باز قرار می‌گیرد و با گذری سریع بر حریفانی که پشت صفحه (قدیم: نطع، عرصه و غیره) نشسته‌اند، تنها با نگاهی بر وضعیت هریک، مهره دلخواه را حرکت می‌دهد و به سراغ دیگری می‌رود، و بدین سان هر کدام از آنان را با خود تنها می‌گذارد تا دوباره نوبت به او برسد. بنابراین برخلاف گفته زریاب، در این

شیوه بازی چنان نیست که فقط یک نفر بازی کند، لیکن طرف دیگر (غائب‌باز) برای حریف نامرئی است و یا طرز کارش بر او پوشیده است. در هر حال، معنای محصّل شطرنج غایبانه این است: وقتی که شخص با موجودی بی‌نهایت ماهر و مدبّر طرف است که نمی‌داند در ذهن او چه می‌گذرد و او به اصطلاح چه آشی برایش پخته و چه بر سرش خواهد آورد؛ لذا خود را اسیر و دست و پا بسته چیزی چون حکم غیبی یا غیابی می‌یابد، که سرانجام هم جز تسلیم در برابر او راهی ندارد. معمولاً در اشعار عرفانی، وقتی معشوق غایب‌باز است چاره‌ای جز پذیرش حکم و مشیت او و لب‌دوختن از هرگونه اعتراضی نیست. گاهی هم طرف فلک، دهر و نظایر اینهاست، از این روی که هرگونه دغا و دغل (به معنای نقشه‌کشی و تدبیردانی) را در انبان خود دارد. خلاصه اگر غایبانه‌باز محبوب (به‌ویژه از نوع آسمانی) باشد اعتبار اقتدار کامل و این‌که اراده و مشیت او دست بالا را دارد لحاظ می‌شود، و اگر فلک، روزگار و غیره باشد، از آن روی که با آدمی کینه می‌ورزد و بدسگالی پیشه می‌کند، اعتبار نیت بد و فجّاه یا ناگهان گرفتن و خُرد و نابود ساختن در میان خواهد بود.

دغا: در عربی معنایی نزدیک به آن هست. جوهری در ماده «دغ و» می‌گوید: فُلَانٌ ذُو دَغَوَاتٍ یا ذُو دَغَايَاتٍ، هرگاه اخلاق پست داشته باشد. (صحاح) یا دارای خُلُقِی ثابت نباشد. (لسان‌العرب) اگرچه ارباب لغت پارسی چون دهخدا و معین ذکر می‌کنند از عربی بودن «دغا» نکرده و ظاهراً آن را پارسی دانسته‌اند، ضمن این‌که در فرهنگهای پارسی ضبط شده است. دغا: (صفت) الف. ناراست، نادرست؛ ب. دغل، معیوب؛ ج. حرامزاده؛ د. سیم و زر ناسره و قلب، پول تقلبی؛ (اسم) ه. غدر، مکر، فریب؛ و. لای و دُردی هر چیز؛ ز. خس و خاشاک (معین) در مورد بازی، از «شطرنج غایبانه» سخن رفت. اما «نرد دغا» هم داریم و بارها آمده است؛ مجیر بیلقانی:

کم‌زنان نرد دغا باختن آغاز کنند      مهره خصم بر او میدمشدر گیرند

(نقل از راحة الصدور ۳۱۴)

در حاشیه مرصادالعباد: «[زمانه] با که نرد وفا باخت که عاقبت نه دغا باخت؟» (ص ۴۴۳، نسخه بدل ۸؛ نیز نک. محمدامین ریاحی، گلگشت ۲۸۷-۲۸۹). البته در بیت حافظ همان شطرنج مراد است که نوع غایبانه هم دارد، درحالی‌که چیزی چون «نرد غایبانه» ظاهراً وجود ندارد، یا اگر هم باشد بنده ندیده است.

۴. خضر راه: حافظ بارها از این ظلمات و تیرگیها، بیابانهای بیکران و عرصات وحشترا در عوالم سلوک و وصول به معرفت سخن گفته و طلب رهنمایی و اهتدا از

هر عاملی (از انسان و جز او) کرده است. به یاد آوریم که در نخستین غزل دیوان از «شب تاریک و بیم موج و...» سخن گفت. نیز این مورد، که به بیت متن نزدیک است:

به کوی عشق منه بی دلیل راه قدم      که گم شد آن که درین ره به رهبری نرسید

خدای را مددی، ای دلیل راه حرم      که نیست بادیۀ عشق را کرانه پدید

اما نکته این است که هرگز نمی‌گوید این دلیل راه کیست یا چگونه کسی می‌تواند باشد، و حتی هرگز تصریح نمی‌کند که این عامل هدایت لزوماً انسان است یا این «مرغ سلیمان» او کیست یا چیست، و آیا اگر از مقوله انسان است آدم مشخص و متعین و واقعی است یا چیزی ظاهراً مجرد و درونی همچون پیر مغان. این در حالی است که در شعر دیگران، به‌ویژه غزلسرایان، بیش و کم می‌توان به شخصی مشخص در قالب پیران یا شیوخ متصوفه یا هرگونه هدایتگری از انبیا و اولیا بازخورد. به راستی چرا حافظ همواره در این باره یا به اجمال و اشارت و یا به رمز و استعاره سخن می‌گوید؟ و چرا تا بدین حد ذهن ما را با انبوهی حدس و گمان رویاروی می‌سازد؟ چرا حتی در یک دو مورد هم که شده ما را از این ابهام نمی‌رهاند؟ پاسخ این نگارنده به چیزی چون سمبولیسم حافظ (که آن را با ذکر دلایلی اوج سمبولیسم عرفانی خوانده است) باز می‌گردد. در این شعر هم همان روح گستردگی معنایی و فراخی حوزه دلالتی را که اقتضای هر سمبولیسم بالغی است مشاهده می‌کنیم. حافظ در اینجا هم مثل سایر موارد نمی‌خواهد یک معنای مشخص و فردی معین و متعین را چونان دلیل راه و دستگیر در عوالم تاریکی و سرگشتگی به خواننده معرفی و خیال او را عجلتاً راحت کند. به راستی آیا این نشانه اوج کاردانی و راه‌دانی او در این شیوه و ویژه بیانی نیست که به جای این که چیزی را پخته و ساخته و آماده در اختیار اذهان آسان‌دوست و پخته‌خوار قرار دهد ذهن خواننده را آزاد می‌گذارد تا آن گونه که می‌خواهد یا می‌تواند درباره عامل هدایت و راه‌یابی به جولان درآید و کند و کاو کند؟ آری، حافظ خوب می‌داند چه می‌کند، و لذا مایل نیست با این گونه ایضاحات (که در اشعار دیگران بسیار دیده‌ایم و نمونه‌هایش را داده‌ام) نماد را تا حد استعاره‌ای محدود (اگر نگوییم پایین‌تر) فرود آورد. این شیوه‌ای است کلی و غالب در سرایندگی او. بدین سان آیا می‌توان توقع داشت که او، مثلاً در این مورد خاص از آن شیوه همیشگی خویش دست بردارد؟

و اما در لخت دوم از پیامد نبود دستگیر و یاریگر در پهنه گسترده تاریکیها، ترسها و تردیدها سخن می‌گوید. عنصر آتش، به باور گذشتگان، بر آب استیلا و استعلا دارد،

و این آتش سوختن و ساختن در غیاب یک عنصر هدایت ممکن است کُل حاصل و باقی تلاشها در جهت وصول به معرفت را بر باد دهد. به نظر می‌رسد واژه آب، گذشته از معنای ایهامی رایج آن، هم می‌تواند مرتبط به آب دریا (در ارتباط با این که خضر رهاننده کشتیهای راه گم کرده است) و هم آب حیوان باشد. به هر حال برای آدم محروم از نعمت هدایت، کدام آبرو و اعتبار باقی می‌ماند؟

۵. بیماری صبا: زریاب خویی این تعبیر شعرای پارسی زبان را تحت تأثیر ادب تازی می‌داند: «وصف صبا به بیماری از شعرای عرب است و من نخستین بار آن را در شعر ابن المعتز دیده‌ام:

يَا رَبِّ لَيْلٍ سَحَرُكُلَّهُ      مُتَّضِجُ الْبَدْرِ عَلِيلُ النَّسِيمِ

(بسیار شبها که سرتاسر در صفا و روشنی همه‌اش بامداد بود / و ماه آن روشن و نسیم آن بیمار بود.) حریری در مقامه دمیاطیه گوید: صَادَفْنَا أَرْضًا مُخْضَلَّةَ الرَّبِّيِّ مُعْتَلَّةَ الصَّبَا. (به زمینی رسیدیم که تپه‌های آن از باران نمناک و نسیم آن علیل و بیمار بود.) (اثینه جام ۱۰۶-۱۰۷)

دقائق مروزی: «موضعی دید بانعمت و جایگاهی بانزhet، صَحِيحَةُ الْاَدِيمِ، عَلِيلَةُ النَّسِيمِ.» (راحة الارواح ۵۸) علیل و علیلۀ در مورد نسیم، به دو معنای بیمار و معتدل ناظر و دارای ایهام است. جان به بیماری صبا بردن هم از جهت اعتدال و ملایمت نسیم صباست. ابن منظور می‌گوید: وقتی بیمار نسیم خوش را به دم درمی‌کشد در خود احساس سبکی و شادی می‌کند. (لسان العرب، ذیل «ن س م») کمال اسمعیل، خطاب به ممدوح:

ای مرگ دشمنان تو بیماری صبا      وای کوری مخالف تو سرمۀ هبا

(نقل از مونس الاحرار ۲۱)

(که حافظ عکس این معنی را اراده کرده است.) سلمان:

صبا، اگرچه رسول من است، بیمار است      بدین بهانه مبادا که روزگار بَرَد

(دیوان ۱۲۵)

سلام حال بیماران رسانیدن صبا داند

ولی او نیز بیمار است، می‌ترسم که نتواند

(همان ۱۲۹)

ناصر بخارایی:

صبا، برخیز، اگرچه ناتوانی      مکن، زنهار، در رفتن تعلل

(دیوان ۳۲۲)

بیماری صبا در حافظ چند بار آمده، چون:

چون صبا افتان و خیزان می‌روم تا کوی دوست

وز رفیقان ره استمداد همت می‌کنم

(نیز ۱۶۳/۳ و ۳۵۱/۳)

جان از مرگ با بیماری به در بردن، خود تعبیری پارادوکسی است. به هر حال، این بیماری یا علیلی صباست که برای دل شاعر جانبخش است.

۶. معجون: در لغت عرب اسم مفعول از مصدر «عَجَنَ» = سرشتن و خمیر کردن (منتهی‌الارب) معجون: = درآمیخته، سرشته؛ جمع: مَعَجِن (دهخدا، یادداشت مؤلف) به اصطلاح اطبا، ادویه‌ای چند ساییده که به شهد یا قوام قند آمیخته باشد، خواه خوشمزه باشد یا تلخ، به خلاف جُوارش [= گوارش - م] که در آن خوشمزه بودن شرط است. (غیاث) داروهای ترکیب یافته کوبیده شده که به وسیله انگبین یا رُبهای به قوام آمده فراهم شده باشد. کشاف اصطلاحات الفنون (دهخدا) در بیت ممکن است «معجون مفرّح» (مفرّح یا قوت) هم از آن اراده شده باشد. (نک. «مفرّح یا قوت» در: ح ۳۵/۴).

۷. مگر: = امید که، بو که، باشد که، شاید که

خدای را: ایهام: الف. تکیه کلام برای استمداد و استغاثه؛ ب. پیامی برای خدا ببرد و شرح حال حافظ را به او بازگوید.

- ۱ سحر بلبل حکایت با صبا کرد  
که: عشق روی گل با ما چها کرد
- ۲ نقاب گل کشید و زلف سنبل  
گره‌بند قبای غنچه وا کرد
- ۳ به هر سو بلبل عاشق به افغان  
تنعم از میان باد صبا کرد
- ۴ ازان رنگ رخم خون در دل انداخت  
وزین گلشن به خارم مبتلا کرد
- ۵ خوشش باد، آن نسیم صبحگاهی  
که درد شب‌نشینان را دوا کرد
- ۶ من از بیگانگان دیگر نالم  
که با من هرچه کرد، آن آشنا کرد
- ۷ گر از سلطان طمع کردم، خطا بود  
ور از دلبر وفا جستم، جفا کرد
- ۸ غلام همّت آن نازنینم  
که کار خیر بی روی و ریا کرد
- ۹ وفا، از خواجه‌گان شهر، با من  
کمال دولت و دین، بوالوفا، کرد
- ۱۰ بشارت بر به کوی می‌فروشان  
که: حافظ توبه از زهد ریا کرد

۲. گره‌بند: غنی آن را «بند گره» می‌داند: به طرز قدیم فارسی که مضاف‌الیه را مقدم می‌شمرده‌اند، مثل گلاب یعنی آب گل. (یادداشتها ۲۶۱) که درست به نظر نمی‌رسد. گره‌بند = تُکمه یا دُکمه، گره؛ نقاب گل کشید و [...] حافظ (معین، دهخدا) همین معنی، مناسب مورد حاضر است. گفتنی است که «بند قبا» را پیشتر داشتیم، در: به مشک چین و چگل نیست چین گل محتاج که نافه‌هاش ز بند قبای خویشان است

که آن را بندی قیطانی که بر قبا می بستند معنی کردم، زیرا در بیت اخیر سخن از بستن مشک به بند قبا (بندی که دور تا دور قبا در ناحیه کمر می بستند) است، اما در مورد حاضر با «گره بند قبا» سر و کار داریم به معنای تکمه یا انگله، زیرا غنچه به قبایی مانده شده که تمام تکمه هایش بسته شده و آنگاه با گشودن هر تکمه یکی از گلبرگها باز می شود. قبا هم جامه بلند یا رسمی یا تشریفاتی اشراف و رجال و محترمان، از جنس گرانبها و دارای تکمه های بسیار بوده، و در اینجا گشوده شدن آن به صورت باز کردن تکمه های قبایی فاخر از پرند و جز آن تصویر شده است. شاید «گره بند» را از نظر دستوری بتوان اضافه ای به فک یا حذف کسره خواند، یعنی «گره بند» به همان معنای تکمه. گفتنی است که خود واژه «گره» (به تنهایی) هم به معنای تکمه و انگله، بسیار به کار رفته است، مثلاً در بیت مولانا:

هر که بگویدت: ز مه ابر چگونه وا شود

باز گشا گره گره بند قبا که: همچنین

(کلیات ۴، ۱۲۱)

فاعل «کشید» و «وا کرد» کیست؟ مطابق خانلری این دو فعل قاعداً به بلبل نسبت داده می شود، که مسلماً نادرست است و فاعل (مطابق ترتیب درست ترقزوینی) «نسیم صبحگاهی» است که در متن خانلری بیت ۵ واقع شده. ترتیب نادرست ابیات سبب شده تا فاعل به جای این که نزدیک فعل باشد به یکچنین جای دوری پرتاب شود. (در این مورد، نک. سخن پایانی.) بلبل نه تنها معمولاً برکشنده نقاب از صورت گل سرخ نیست بلکه گاهی از این که نسیم سحرگاهی یا صبا نقاب از روی گل می کشد و چهره معشوق او را در انظار اغیار می گذارد به غیرت و رشک می افتد، چنان که خواجه خود گفته است:

خود را بکشد بلبل ازین رشک که گل را      با باد صبا وقت سحر جلوه گری بود

حال اگر هم شاعری در جایی بلبل را براندازنده نقاب از چهره گل بخواند (که من عجالتاً موردی را به یاد ندارم) لابد با غرض دیگری است. (در شگفتم که چگونه این امر ملحوظ نظر استاد فقید در خصوص ترتیب ابیات قرار نگرفته است.) آری، نسیم صبا، هم گل سرخ را می شکوفاند و هم زلف سنبل را می کشد. «کشیدن» استخدام است: در مورد نقاب گل سرخ به معنای برکشیدن و برداشتن، و در باب سنبل به معنای کش دادن یا درازتر کردن زلف یا دست سودن بر آن، و شاید هم همراه با معنای کشیدن معمولی. و اما «گره بند قبای غنچه را گشودن» اگر یک تصویر دیگر از «نقاب



گل کشیدن» انگاشته شود، آنگاه دو تصویر متفاوت از یک چیز واحد خواهیم داشت، که نه نیازی به آن هست و نه از نظر اصول شعر چیز خوبی است. تنها راه رفع مشکل این است که غنچه را نه مربوط به گل سرخ، بلکه غنچه گل‌های دیگر بدانیم تا تکراری در بین نباشد. همچنین «نقاب کشیدن از روی گل» در این بیت او نیز آمده است:

صغیر مرغ برآمد، بط شراب کجاست؟ فغان فتاد به بلبل، نقاب گل که کشید؟

۳. تنعم کردن: تنعم در عربی مصدر لازم مزید است به معنای برخوردار بودن یا شدن از نعمت. فراخ و آسان زندگانی گردیدن (منتهی الارب) در پارسی به صورت اسم و اسم مصدر به کار می‌رود. شادخواری، تن آسانی، خوشگذرانی (معین) تنعم کردن در اینجا هم از همین مقوله است، و شاید بتوان گفت بهره‌مند شدن و یا عیش و عشرت کردن معادل مناسبتری است. معنای رایج آن در متون ادب نیز همین است. دقائقی مروزی: «ساعتی از نسیم گل تبسمی کند و لحظه‌ای به ترنم بلبل تنعمی نماید.» (راحة الارواح ۴۴) خود حافظ:

هیچ حافظ نکند در خم محراب فلک این تنعم که من از دولت قرآن کردم  
اما در حافظ به معنایی متفاوت نیز آمده، و آن ناز کردن، جلوه فروختن و نظایر آن است. هم «تنعم» (به تنهایی) به معنای اخیر دارد، و هم «تنعم فرمودن» (بدل از «تنعم کردن») (در مورد این معنی، نک. ح ۱۶۲/۲).

۴. م: در «رخم» شناسه ملکی مقدم است (= خون در دلم انداخت) و در «خارم» شناسه مفعولی است (= مرا به خار مبتلا کرد).

۵. باد: ایهامی یا تبادری به «نسیم» دارد.  
شب‌نشینان: عارفان و عاشقان شب‌زنده‌دار، مثل: ... شب‌نشین کوی سربازان و  
رندانم چو شمع (۲۸۹/۱)

۶. مضمونی است بس رایج؛ امیر خسرو:

ز بیگانه نمی‌نالم، مرا معلوم شد، ای مه

که غمهای جهان یکسر مرا از خویش می‌آید

(دیوان ۱۲۹)

ناصر بخارایی، بسیار شبیه به بیت متن، که احتمالاً تقلیدی از حافظ است:

من از بیگانه آزاری ندارم که با ما آنچه رفت، از آشنافت

(دیوان ۲۱۸)

آشنا: ایهام تضاد با «بیگانه»: الف. کسی که شخص می‌شناسدش؛ ب. محبوب

معلوم که از فرط بداعت نیازی به بردن نام یا معرفی او نیست. نظیر این ایهام: آشنایی نه غریب است که دلسوز من است چون من از خویش برفتم، دل بیگانه بسوخت ۷. لطف بیت در موسیقی آن است که نخست از طریق موازنه کامل دو لخت، و آنگاه با قرینه سازی طمع - خطا (دو واج «ط») و وفا - جفا پدید می آید. ۸. روی و ریا: پیشتر از حیث زبانی و نحوه ساخت درباره اش سخن رفته است. (نک. ح ۲۵/۴).

۹. بوالوفا: کمال الدین ابوالوفای شیرازی: چیزی از احوالش معلوم نیست. (معین، حافظ شیرین سخن ۲۸۹) کمال الدین سیّد ابوالوفا، ممدوح حافظ و شیخ محمود عطار، از مشایخ پاکیزه سده هشتم، از کسانی که به گونه ای در انزوا و بی نام و نشان زیست می کرده اند که جز نام اثری از آنان نمی مانده است. (انجوی، دیوان حافظ، ج ۲، ۱۳۴۶، مقدمه ۶۰)

سلیم نیساری این بیت را اضافه بر متن می داند. (دفتر دگرسانیها ۱، ۴۶۱) این در حالی است که چاپها معمولاً آن را دارند، منتها در بعضی مثل خانلری و عیوضی در مرتبه ماقبل آخر آمده و در بعضی دیگر چون قزوینی و سایه در آخر. آیا اساساً می توان مطمئن بود از این که کلّ قوافی به تبع نام «بوالوفا» و به طریق صنعت توسیم تمهید نشده است؟ (که به اقوی احتمال چنین بوده، یعنی عکس رأی ایشان).

۱۰. زهدِ ریا: با آن که به همین صورت چند بار در حافظ آمده و طبعهای معتبر هم در آن وفاق داشته اند، محمود هومن به مصداق اجتهاد در برابر نصّ، «زهد و ریا» (با واو مقارنه) را درست و منطبق با شیوه اندیشیدن حافظ می دانست. (حافظ ۳۷۸) (خودمانیم، این عبارت و این گونه حکم کردن بر «شیوه اندیشیدن» حافظ هم از آن حرفهاست، به ویژه که معمولاً نیز به اجمال فرموده می آید و اثباتی نیز به دنبال ندارد، یعنی خلق الله خودشان باید گز کنند و دریابند.) «زهدِ ریا» را از نظر دستوری به دو طریق می توان توجیه کرد: یکی استعمال اسم به جای صفت (ریا = ریایی، صفت نسبی) که نمونه های فراوان هم در پارسی دارد، مثل انگشتی زر (= زرین) تیر آهن (= آهنی) اخلاق گل (= گل گونه) و... دوم این که آن را نه ترکیب وصفی بلکه اضافی تلقی کنیم، بدین سان که آن را یا اضافه بیانی بگیریم که در آن «ریا» نوع زهد را می رساند، و یا اضافه نشویی، یعنی زهد ناشی از ریا. اما از آنجا که ترکیب وصفی «زهد ریایی» فراوان به کار رفته است، می توان «زهدِ ریا» را هم وصفی و بدلی از آن انگاشت.

ریا (ء): حضرت علی (ع): الرِّيَاءُ الشِّرْكُ. (شرح خوانساری بر غررُ الحِکْم و دُرَرُ الکَلِم ۱، ۲۲) ابو حامد غزالی یکی از دقیقترین و مفصلترین بحثها را دربارهٔ ریا دارد، که در آن به همه چیز آن پرداخته است، از تعاریف، آیات و اخبار، انواع، مصادیق، درجات، راه علاج و... «بدان که ریا کردن به طاعتهای حق تعالی از کبایر است و به شرک نزدیک است، و هیچ بیماری بر دل پارسایان غالب تر از این نیست که چون عبادتی کنند خواهند که مردمان از آن خبر یابند و در جمله پارسایی ایشان اعتقاد کنند.» (کیمیا ۲، ۲۰۷) غزالی حدیث نبوی را چنین ترجمه می کند: «به حق تعالی پناهِید از جُبُّ الحُزن، یعنی غار اندوه. گفتند: یا رسول الله، جُبُّ الحُزن چیست؟ گفت: وادیی است اندر دوزخ، ساخته برای قُرَّاءَن و مُرَّائیان.» (همان ۲۰۸) چه قدر عبرت انگیز است این سخن: «قتاده (رض) گوید که: چون بنده ریا کند، خدای - عزّ و جلّ - گوید به فریشتگان: بنگرید که بنده چون استهزای می کند به من!» (۲۱۲) ریا در اعمال شرک است و در عبادت حرام. (۲۱۶-۲۱۷) کارهایی را که بدانها ریا می کنند چنین برمی شمارد: الف. صورت تن، مثل زرد کردن روی به نشانهٔ ریاضت، یا آهسته سخن گفتن تا بگویند و قار دین در دل اوست. ب. ریا به جامه، چون صوف پوشیدن به نشان تصوف یا دُرّاعه و طیلسان به علامت علم؛ ج. ریا به گفتار، چنان که لب بجنباند تا پندارند هیچ از ذکر باز نمی ایستد. د. ریا به طاعت، که چون کسی از دور آید نماز نیکوتر کند و اگر تنها باشد به نماز شتاب کند. ه. وانمود کند مرید بسیار دارد و بزرگان به سلام او می آیند، و دیگری و مراد او را کوچک دارد. (۲۱۲-۲۱۵، به تلخیص و تغییر عبارت) «بدان که این بیماری عظیم است [...] و علاج دشخوار پذیرد، و سبب صعوبت این بیماری، آن است که آدمی از کودکی در مردمان همی بیند که روی و ریا با یکدیگر نگاه دارند و خویشان اندر چشم یکدیگر می آریند [...] و این طبع اندر دل کودک رُستن گیرد و هر روز زیادت همی شود [...] و هیچ کس از این بیماری خالی نباشد، و این مجاهده، فرض عین همه خلق است.» (۲۲۷) غزالی بر آن چیزی تأکید می کند که منظور حافظ و دیگر منتقدان ریاکاری است: «وعظ و فتوی و تدریس و روایت حدیث، و اندر این نیز لذتی عظیم بود، و ریا بیشتر از آن راه یابد که به نماز و روزه.» (۲۴۰) عزالدین محمود: «جماعتی باشند که از برای قبول خلق ترک زینت دنیا کنند و خاطر از جمع اسباب دنیوی بازگیرند و بدان طلب تحصیل جاه کنند [...] ترکوا الدُّنیا لِلدُّنیا.» (مصباح الهدایة ۱۲۲)

و اما نوعی متفاوت از ریا در عوالم عشق عارفانه هست که احمد غزالی توصیف

می‌کند: «عاشق را ریایی هست با خلق و با خود و با معشوق. ریای او با خلق و با خود بدان روی است که به دروغی که خود بگوید شاد شود اگرچه داند که دروغ می‌گوید، و سبب آن است که ذهن چون آن حدیث وصال قبول کند، در وی حضور معشوق درست شود در خیال، و ذهن او از وصال نصیب بیند، لاجرم در وقت ازو قوت خورد، و تا مادام که خود را خود بود، از ریا خالی نبود و هنوز از ملامت ترسان بود، چون رام شود، باک ندارد و از انواع ریا برهد. و ریا با معشوق آن بود که نور عشق در درونش تابد و ظاهر پنهان دارد تا به حدی که بود که مدتی از معشوق عشق را پنهان دارد و پنهان ازو عشق می‌ورزد، اما چون علت برخیزد و تسلیم افتد نیز در رویش بتابد که همگی خود را درو باخته است؛ و درین حالت، جلالت یکی بود، چه جای روی باز بستن بود؟» (سوانح 52 - 53) ناگفته پیداست چه مایه فرق میان این ریای عاشقانه و آن دورویی و دورنگی زاهدانه هست.

و اما در عالم تصوف، ملامتیه بیش از دیگران به ریا و پرهیز از آن به عنوان اصلی بنیادین در طریقت خود توجه نشان دادند، و شعر پارسی نیز، که از حدود سده ششم به بعد به گونه‌ای روزافزون زیر تأثیر آموزه‌های این فرقه قرار گرفت، مشحون از مضمون ریا و نفاق گردید. ابوالعلاء عقیفی درباره اهمیت موضوع ریا از نظر ملامتیه می‌گوید: ملامتیه اتهام زدن بر نفس و مؤاخذه و احتساب آن را به منظور حصول صدق معامله با حق در مرکز توجه خود قرار دادند. آنان معتقد بودند که این صدق و تهذیب احوال و اخلاق جز با زدودن آثار ظاهری و باطنی ریا و مکر و تزویر نفس ممکن نیست. جنبه ایجابی هدف آنان اخلاص، و جنبه سلبی آن محاربه دایمی با نفس بود. (ملامتیه، صوفیه و فتوت ۹۱) عقیفی بر آن است که در بینش بدبینانه ملامتیان به نفس، هرگونه اعمال نیک که از مصدر نفس صادر شود به دلیل سرشت ناپاک آن زشت انگاشته می‌شود. پس بر آن‌اند که به مدد متهم داشتن نفس و نبرد بی‌امان با ریا و نفاق و غرور است که صفت صدق و اخلاص، البته چون عنایت و موهبتی از سوی حق، و نه به صرف کوشش سالک، در دل جایگیر می‌گردد. (همان ۹۴)

به تأثیرپذیری شعر پارسی از این فرقه اشارت رفت. این شعر از حدود سده ششم به بعد ریا و زهد یا تصوف ریایی را همچون یکی از مضامین مهم خود اختیار کرد و این گرایش به مرور افزایش نیز یافت، چنان‌که شعر، به‌ویژه غزل، در سده هشتم مالا مال از این مضمون شد، تا بدان جا که کمتر صفحه‌ای از دیوانهای غزل این روزگار یافت می‌شود که در آن سخنی از ریا، نفاق، دورنگی و نظایر اینها، خواه با ذکر لفظ و

خواه تنها با بیان محتوای آن، نرفته باشد. البته مضامین حافظ در این باره به لطف بیان گرم و پرشور و تحرک او، حالت دراماتیک‌گونه‌ای که به مبارزه با آن می‌بخشد، طنز نیرومند و بالاخره به کارگیری تصاویر و افعال سرشار از جنبش و پویش، زبانزد هموطنان او و نگاشته در منابع امثال و حکم شده است.

اینک به ذکر چند نمونه از مضامین پیرامون ریا می‌پردازم؛ عراقی:

نیم اهل زهد و توبه، به من آر ساغر می

که به صدق توبه کردم ز عبادت ریایی

( کلیات ۲۹۶ )

سعدی، در حکایتی طنزآمیز: «عابدی را پادشاهی طلب کرد. عابد اندیشید که: دارویی بخورم تا ضعیف شوم، مگر اعتقادی که در حقّ من دارد زیادت شود. آورده‌اند که داروی قاتل بخورد و بمرد [...]»

پارسیان روی در مخلوق پشت بر قبله می‌کنند نماز»

( گلستان ۹۳ )

هم او (در شعری که احتمال اقتباس حافظ در بیت متن از آن می‌رود):

جمیع پارسیان گو بدانند که سعدی توبه کرد از پارسیایی

چنان از خمر و زمر و نای و ناقوس نمی‌ترسم که از زهد ریایی

( غ ۵۰۷ )

انتساب ریا به خود از باب تعریض به اهل ریا (چنان که حافظ در چند بیت کرده) از دیرباز رواج داشته است؛ امیرحسن دهلوی هم نفس خود را به دو شخص با دو شخصیت متفاوت تفکیک می‌کند:

بر طاعت حسن نشوم من فریفته او داند و ریا، من و خوبان دلفریب

( دیوان ۲۱ )

\* \* \*

روال منطقی غزل در طبع خانلری در هم ریخته و شعر گنگ است. قزوینی در سه چهار بیت آغازین دارای ترتیب درست با معنای روشن است. ضبط سلیم نیساری نیز، جز در قدری پس و پیشی، به قزوینی نزدیک است. این نگارنده با اطمینان ترتیب قزوینی را در مورد دو بیت اول اختیار می‌کند، اگرچه در باب بعد از آن اندکی حرف دارد. به هر حال در طبع قزوینی بعد از مطلع، بیت ۴ قرار می‌گیرد، که ادامه گلیه بلبل

یا به عبارتی شرح گلایه است: ازان رنگ رخم خون در دل انداخت... الخ. پیدا است بلبل می‌گوید که عشق گل سبب شد تا از رنگ سرخ او نصیب من خون دل بشود و به جای بهره‌مندی از خود گل، نیش خار به من برسد. اما تفاوت نظر این کمترین نسبت به ترتیب قزوینی و نیساری این است که من معتقدم بیت ۶ یعنی «من از بیگانگان دیگر نالم...» بهتر است سومین بیت قرار گیرد، زیرا دنباله شکوه بلبل یا آخرین سخن اوست، و حتی جان و نتیجه کلام وی، در حالی که مطابق این دو متن، این بیت در مرتبه سوم آمده: «غلام همّت آن...» شاید از آن روی که قزوینی (و نیساری ظاهراً به تبع او) معتقد بوده حرف بلبل فقط همان دو بیت اول بوده است و بس. اما به گمان من ترتیب قزوینی باز اندکی بهتر از نیساری است، زیرا «من از بیگانگان...» را در مرتبه چهارم آورده، در حالی که در نیساری بیت هفتم (بسیار دور از موضع درست) است. به عبارت دیگر، قزوینی فقط با یک بیت پس و پیشی می‌توانست ترتیبی بهتر از این داشته باشد. به هر حال، مطابق ضبط این دو، بیت یاد شده را فقط باید سخن خود شاعر دانست، و نه کسی دیگر، ضمن این که در دلد بلبل هم تا حدودی ناقص مانده است. این که می‌گویم سخن خود شاعر، به گمانم دانسته خوانندگان باشد، چون اگرچه در حقیقت سخن بلبل هم در نهایت حرف و درد شاعر است، لیکن فرق در بیان مستقیم با غیرمستقیم (روایی و داستانی) است، و گرنه آن بلبل ستمدیده نیز زبان حال شاعر است که دعوی نا کامی دارد. به هر حال، این شعر هم بر اساس همان الگویی است که در غزل‌های متعدد او دنبال شده و در آغاز یک یا چند بیت با بیان روایی می‌آید و داستانی به اختصار نقل می‌شود تا دلالتی نمادین بر محتوای دیگر ابیات داشته باشد، یا به عبارت دیگر، بقیه ابیات را می‌توان شرح یا توسعه از آن قصه موجز و نکته‌گونه دانست. در اینجا هم ماجرای بلبل، که به گمان بنده در سه بیت بیان شده، مقدمه‌ای است برای این که شاعر از هیچ یک از کسانی که به نحوی با آنان در ارتباط یا نزدیک بوده بهره‌ای و کامی نیافته بجز خواهی‌های بوالوفانام. سنخهای ارتباط خود با آنان را هم به اجمال برمی‌شمارد: سلطان (در رابطه مادی و ممدوحی بر پایه طمع یا امید صله) دلبر (رابطه عاطفی) و دیگر خواجگان (در رابطه آشنایی و همکاری و جز آن). حال بینیم موقعیت بیت ۳ (به هر سو بلبل...) در این میان چگونه است. روال بیت با آن سه بیت حاوی ماجرا و گلایه بلبل متفاوت است، چون از زبان شاعر بیان می‌شود و به نظر می‌رسد تفسیر و برداشت خود شاعر از ماجراست، مگر این که بگوییم آن هم گفته بلبل ولی به صورت سوم شخص یا غایب است، که قدری بعید می‌نماید، اگرچه

ناممکن هم نیست. اگر سخن بلبل باشد ناگزیر قصه آغازین حاوی چهار بیت خواهد بود. اما به گمان من از نظر ترتیب ابیات، مکان مناسب آن در هردو صورت در مرتبه چهارم است، و بدین گونه است که شعر روال منظم تر و منطقی تری خواهد یافت. در مجموع به همین دلایل است که ترتیب ابیات آغازین را در قزوینی کلاً برتر از خانلری (اما ترجیحاً با قدری پس و پیشی) دانسته‌ام. مطابق این ترتیب پیشنهادی، بیت ۵ (خوشش باد...) مناسبترین مکان را در همین رده پنجم خواهد یافت و بلافاصله پس از آن، بیت ۲ (نقاب گل کشید و...) باید بیاید، همچنان که در ضمن شرح همین بیت ذکر شد، و دیدیم که خانلری چه اشتباه فاحشی را مرتکب شده که این بیت را در ردیف دوم آورده، به نحوی که فاعل «کشید» به جای آن که «نسیم» باشد «بلبل» قرار گرفته یا قلمداد شده است. اکنون یک بار ترتیب پیشنهادی‌ام را با ذکر کلمات آغاز هر بیت عرض می‌کنم: سحر بلبل / از آن رنگ / من از بیگانگان / به هر سو بلبل / خوشش باد / نقاب گل. در مورد بقیه، چه طبق خانلری و چه قزوینی و نیساری (با جابجایی دو بیت آخر) حرفی نیست.

این نگارنده دعوی آن ندارد که ترتیب مورد نظر او مطلقاً برتر و فاقد هرگونه اشکالی است، لیکن همیشه معتقد بوده است که عدم توجه به ساختار شعر، خواه در هر گونه شرح و تفسیر و تحلیل و خواه در تصحیح متن و اختیار این یا آن ضبط یا ترتیب، ممکن است موجب بسی خبط و خطاها باشد، که نمونه‌ای از آن در همین شعر پیش روی ماست. مسأله مهم این است که: تنوع ساختاری غزل (به ویژه در مورد حافظ) اگرچه امری است شناخته و جاافتاده در اذهان، لیکن نباید آن را عاملی یا توجیهی برای پاره‌ای کم دقتی‌ها و آسان‌گیری‌ها قرار داد.

- ۱ بیا، که تُرک فلک خوان روزه غارت کرد  
هِلالِ عید به دُور قدح اشارت کرد
- ۲ ثواب روزه و حج قبول، آن کس برد  
که خاک می‌کده عشق را زیارت کرد
- ۳ مقام اصلی ما گوشه خرابات است  
خداش خیر دهد، آن‌که این عمارت کرد
- ۴ نماز در خم آن ابروان محرابی  
کسی کند که به خون جگر طهارت کرد
- ۵ بهای باده چون لعل چیست؟ جوهر عقل  
بیا، که سود کسی برد کاین تجارت کرد
- ۶ فغان که نرگس جَمّاش شیخ شهر، امروز  
نظر به دُردکشان از سر حَقارت کرد
- ۷ حدیث عشق ز حافظ شنو، نه از واعظ  
اگرچه صنعتِ بسیار در عبارت کرد

۱. از رشته اشعار او به مناسبت ختام ماه صیام و ابراز ابتهاج و انبساط از فرارسیدن عید فطر است. (نک. ح ۱۹/۱، و: ح ۸۴/۱).

تُرک فلک: استعاره از ماه، به اعتبار سپیدی و زیبایی چهره ترکان و یغماگری و غارتگری آنان، هردو؛ غارت خوان روزه از این روی که با پیدایی هلال ماه به نشان وقوع عید در روز بعد، بساط روزه برچیده می‌شود. (درباره یغما و خوان یغما، نک. ح ۳/۳). خرّمشاهی «ترک فلک» را اضافه تشبیهی می‌گیرد «یعنی فلک چون ترکی...» (حافظ‌نامه ۱، ۵۳۷) شاید ایشان بدین دلیل که «هلال» در لخت دوم آمده و با گمان تکراری بودن تصویر ماه، قایل به آن شده‌اند، که به هر حال درست نمی‌نماید. «هلال عید» را می‌توان توضیح آن «ترک» دانست. ابوالفضل مصفی هم در ذیل «ترک فلک» آن را ماه معنی کرده است. (فرهنگ اصطلاحات نجومی ۱۳۳)

دور: ایهام: الف. گرداگرد قدح و لبه هلال گونه آن؛ ب. گردش دایره وار باده در



بزم؛ ج. زمان و موسم باده نوشیدن؛ و اما این که هلال ماه در شامگاه آخر رمضان به باده و قدح یا ساغر آن اشاره می کند، در اشعار فراوان است؛ مثلاً از رقی:

رمضان نوبت رفتن زد و ره را آراست      عَلمَ عید پدید آمد و غلغل برخاست  
مرد میخواره نماینده به دستی مه نو      دست دیگر سوی ساقی که: می کهنه کجاست؟

(دیوان ۸)

او در شعری دیگر در همین باره می گوید: طبع آدم روزه دار در این ماه مایل به شراب است:

عید مبارک آمد و ببرست روزه بار      زان گونه بست بار که پیرار بست و پار  
چون طبع روزه دار کش آمد که هر زمان      میل شرابدار کند طبع روزه دار  
(همان ۲۳)

۲. قبول: به معنای معروف، در عربی مصدر است و در اینجا مصدر به معنای مفعول = حج مقبول خداوند.

اختلاف کلی دیدگاه عرفا با اهل شرع و زهد، در مورد روزه و حج و دیگر طاعات نیز صدق می کند. عرفا معتقدند تا عشق و خلوص دل نباشد، نفس طاعات راه به جایی نخواهد برد، همچنان که «حج» در اصل لغت به معنای قصد کردن و در اصطلاح قصد کردن به سوی خانه خداست؛ آنچه در آن اهمیت دارد قصد و نیتی است که در دل می گذرد و غایت آن نیز محبت نسبت به حق است، و نه صرف صورت حج و طواف بر سنگ سیاه. متون عرفانی و اشعار عارفانه سرشار است از این مرزبندی و تفاوت آشکار نظرگاههای این دو فریق، که ذکر اندکی از آن نیز سخن را به درازا خواهد کشاند. پس به نقل یک نمونه بسنده می شود. عزیز نسفی درباره حج همان را می گوید که خواجه عبدالله انصاری در باب کعبه خشت و گل و کعبه جان و دل بیان کرده است: «خداوند را - تعالی و تقدس - دو خانه است: یکی در آفاق و یکی در انفس...» (کشف الحقایق ۲۲۸) آنگاه با تقسیم حج بر سه گونه، حج شریعت، حج طریقت و حج حقیقت، می گوید: حج شریعت: رسیدن به سرزمین عرفات در روز عرفه است و به خانه خدا که در آفاق است. حج طریقت: رسیدن به خانه خدا که در انفس است و رسیدن به خود و حقیقت خود و خدا را شناختن. آن حج، سفر در ظاهر و این سفر در باطن است. آنجا قطع منازل بر است و اینجا وصل مقامات بحر. و اما حج حقیقت: رسیدن به خداوند خانه است، چنان که ابراهیم چون به خداوند خانه رسید و از کثرت و هستی خود خلاص یافت و به عالم توحید رسید، آواز برآورد: اِنِّی وَجْهْتُ وَجْهَی

لِلَّذِي فَطَرَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ حَنِيفًا وَمَا أَنَا مِنَ الْمُشْرِكِينَ [انعام ۷۹] در حج شریعت، ترک شهر خود باید کرد و در حج طریقت، ترک ظاهر خود و در حج حقیقت، ترک هستی خود. (همان ۲۲۸-۲۲۹) نظرگاه حافظ نیز در این باره همین است: خانه خدا، و نه خانه. (نیز نک. ح ۳۴۹/۲).

۳. مقام: ایهام: الف. جایگاه، مرتبه، منزلت؛ ب. اصطلاح متصوفه، در برابر «حال» (نک. ح ۷/۲). ج. اصطلاح موسیقی به معنای پرده و نغمه، به قرینه «گوشه»؛ احتمالاً تبادری هم به «مقام» (به ضم) دارد به معنای محل اقامت، به قرینه «گوشه» و «عمارت». گوشه: این واژه نیز در رابطه ایهامی با «مقام» است: الف. گنج؛ ب. نغمه و پرده در موسیقی قدیم، که گاه گوشه هم می گفتند، که امروز اصطلاح رایج است؛ کمال خجندی:

بامطربان خوشگو، شام و صباح باشد

در گوشه حسینی، عشاق را سماعی

(دیوان ۳۹۰)

(گوشه حسینی: امروز گوشه ای است در دستگاه شور به نام «اوج حسینی»، که احتمالاً بازمانده همان مقام قدیمی «حسینی» است.)  
دهاد: الف دعا، همچون نظایر آن در حافظ:... وان مواعید که کردی، مرواد از یادت،... یارب، مکناد آفت ایام خرابت.

عمارت کرد: به گمان بنده در اینجا فعل مرکب (= آباد کرد) نیست بلکه «عمارت» اسم است = بنا و ساختمان (و نه اسم مصدر چنان که در فعل مرکب یاد شده نامیده می شود). فعل «کرد» هم نه فعل کمکی بلکه فعل تام است = ساخت. در مجموع، خواهجه آرزوی خیر می کند برای کسی که خرابات یعنی جایگاه عاشقان را ساخته، و نه این که در آنجا آبادانی کرده است. ضمناً از نظر فن قافیه هم یک مورد عدول از معنای کلی و ثابت ردیف در هر شعر مجاز شمرده می شود، چنان که ردیف «کرد» در این شعر به طور کلی به معنای فعل کمکی است، اما در مورد حاضر استعمال آن به صورت فعل تام و به معنای «ساخت» جایز است. (در مورد «کردن» به معنای ساختن، نک. ح ۱۳۰/۵).

بیت دارای طنز است، چون شاعر از عبارتی که اهل شرع در باب افراد خیر به کار می برند (خدا او را خیر دهد) برای ساختن چیزی که در شرع حرام است (خرابات) سود جسته است. این تقریباً نظیر بیت دیگر اوست: دی پیر می فروش - که ذکرش به خیر باد... (۹۶/۱)

۴. طهارت کردن: در اینجا = وضو ساختن (یا مطابق اصطلاح عصر ما: وضو گرفتن) چند بار در حافظ بدین معنی آمده است. طهارت کردن به خون جگر، عبارتی است پارادوکسی، زیرا خون از نجاسات است و با چیز نجس نمی‌توان خود یا جامه خویش را پاک و نمازی کرد. البته این تنها یک سوی پارادوکس است، چون خون جگر (یا خون دل) به عکس، پاک‌ترین چیز ممکن است. این تعبیر، که چند بار در حافظ به کار رفته، ظاهراً برگرفته از جمله معروف حلاج است که: نماز عشق دو رکعت است که وضوی آن جز به خون نتوان کرد. این بیت خواجه ترجمه‌ای است از جمله عربی حلاج، و «مفتی عشق» هم کنایه از خود وی:

طهارت ار نه به خون جگر کند عاشق      به قول مفتی عشقش درست نیست نماز

(نک. ح ۲۵۴/۴). محتوای بیت متن، با وجود تفاوت شکل، مثل بیت ۲ است، زیرا مثل آن مبتنی است بر عشق (خون جگر) و پایه این عشق هم بر نظرگاه جمالی: محراب ابروی یار، به جای محراب مسجد یا نظرگاه دینی. (در باب محراب ابرو، نک. ح ۷۰/۱۱).

۵. جوهر: ایهام: الف. اصل و خلاصه هر چیز؛ ب. گوهر و جواهر (به قرینه لعل) می‌گوید: در برابر بهای (ارزش + قیمت) باده اگر عقل را هم بدهی رواست، زیرا باده و مستی از عقل برتر است و دادن عقل و گرفتن باده معامله‌ای است عین منفعت. در عین حال به صورت پوشیده دلالت دارد بر این که عقل هم به می و مستی حکم می‌کند. «و گروهی زیرکان، شراب را محک مرد خوانده‌اند و گروهی ناقد عقل، و گروهی صراف دانش، و گروهی معیار هنر.» (نوروزنامه ۶۰)

تجارت: ایهام: الف. معنای معروف؛ ب. شراب‌فروشی؛ جوهری: عرب فروشنده شراب را تاجر می‌گوید. (صحاح) ابن منظور نیز در ذیل «تجارة»: اِتَّجَرَ: بیشتر در مورد شراب‌فروش به کار می‌رود. در حدیثی منقول از ابوذر آمده: التَّاجِرُ فَاجِرٌ [تاجر و فروشنده شراب بدکار است - م] (لسان‌العرب؛ مؤلف شواهدی هم از شعر عرب بر این معنی داده است). مولانا به نظر می‌رسد «تجارت» را با همین ایهام به کار برده است:

فهم کنی تو خود، که تو زیرک و پاک‌خاطری

باده بیار و دل ببر، زود بکن تجارتی

(کلیات ۵، ۲۱۶)

نیز در این بیت، که واژه «لعل» نیز مثل بیت حافظ در آن هست:

جانِ چو سنگ می دهد، جانِ چو لعل می خرد

رقص کنان، ترانه زن گشته، که خوش تجارتی

(همان ۲۳۳)

۶. جَمّاش: به نظر می رسد معنای آن در اینجا نسبت به موردی که پیشتر داشتیم به جانب وجه منفی گراییده باشد، چیزی چون گستاخ و بی شرم، همچنان که مثلاً واژه شوخ (که جمّاش خود دارای چنین معنایی هم هست) میان دلفریب و بی شرم متغیر است؛ نظامی، از زبان موبد به پرویز درباره شیرویه:

اگر توسن شد این فرزند جَمّاش      زمانه خود کند رامش، تو خوش باش

(خسرو و شیرین ۴۱۳)

هم او، به معنای خودخواه و خودپسند:

نخستین گفت کز خود بر حذر باش      چو گاو شتر به زان شیر جَمّاش

(همان ۴۰۶)

بنابراین می توان شوخ چشم یا خودخواه، و یا آمیزه‌ای از این دو، را برای شیخ و نگاه و تلقی او نسبت به دُر دکشان مناسب دید، و به هر حال بعید است چیزی چون زیبا و دلارا را بتوان از آن دریافت. (در مورد جَمّاش، نک. ح ۷۶/۵).

۷. صنعت کردن: ایهامی به چند معنی: الف. صنایع و آرایه‌های بدیعی در کلام به کار بردن؛ ب. تکلف ورزیدن و لفاظی و جمله پردازی کردن؛ غزالی در باب این خصلت و عَاط: «و گروهی به علم و عظم مشغول شده‌اند و سخن ایشان همه سجع و شعر و نکته و طامات بود نامفهوم و عبارات آن به دست می آرند و مقصود ایشان آن بود تا خلق نعره زنند و بر ایشان ثنا گویند. و این مقدار ندانند که اصل تذکیر آن است که آتش مصیبتی در دل پیدا آید که خطر کار آخرت ببینند.» (کیمیا ۲، ۳۰۰) سیف اسفرنگی این گونه لفاظی و عبارت پردازی را «انشاء و اختراع» ایشان می خواند؛ البته منظور او واعظ و شیخ تصوف، هردو، است:

بیش سرِ مجلس و سماع ندارم      طاقت انشاء و اختراع ندارم

(دیوان ۶۴۶)

ج. شگرد و ظرافت به کار بردن؛ لطایف الحیل به کار زدن؛ مولانا:

یک لحظه بخندانی، یک لحظه بگریانی

ای نادره صنعتها در صُنع برآورده

(کلیات ۵، ۱۱۷)

د. حيله و نیرنگ کردن (دهخدا) حافظ همین واژه را به همین معنی، به صراحت و بدون ایهام نیز دارد. (نک. ح ۳۴۴/۸).

- ۱ به آب روشن می عارفی طهارت کرد  
عَلَى الصَّبَاح، که میخانه را زیارت کرد
- ۲ همان که ساغر زرّین خور نهان گردید  
هلال عید به دَور قدح اشارت کرد
- ۳ خوشا نماز و نیاز کسی که از سرِ درد  
به آب دیده و خون جگر طهارت کرد
- ۴ به روی یار نظر کن، ز دیده منت دار  
که کار دیده همه از سر بَصارت کرد
- ۵ دلم به حلقه زلفش به جان خرید آشوب  
چه سود دید، ندانم، که این تجارت کرد
- ۶ اگر امام جماعت طلب کند امروز  
خبر دهید که: حافظ به می طهارت کرد

۱. طهارت کردن: وضو ساختن یا کردن یا گرفتن (نک. ح ۱۲۷/۴). طهارت کردن به می (نجس) همچون طهارت به خون یا خون جگر پارادوکس است. در این گونه پارادوکسها (که در شعر عارفانه فراوان است) معمولاً در یک سو دو معنای متضاد وجود دارد، که یکی از این دو، مطابق تلقی عرف، بد یا مکروه و به هر حال ناپذیرفتنی است، همچون می، خون و جز اینها، لیکن معنای دیگر کاملاً عکس آن است، چنان که مثلاً خون عاشق یا خون دل او یا باده‌ای که او مدّعی وضو ساختن با آن است، در حقیقت پاک‌ترین چیز از نگاه عارفانه است. بنابراین در هر پارادوکسی، عنصری از خرق عادت و خروج از عرف و هنجارهای عمومی هر عصر، قوم یا گروه، و به هر حال چیزی شگفت‌انگیز وجود دارد. شاعر این باده را به صفت «روشن» و صف می‌کند، که در ظاهر بهره‌گیری از یکی از صفات دلخواه باده است، اما معنای دیگر این واژه در نظر او همانا زالالی مطلق و بی‌خلاف باده محبت است. صباح (= سپیده‌دم) نیز مثل آن برخوردار از بنمایه روشنی است. پارادوکس دوم در زیارت میخانه است، و واژه «زیارت» هم مثل «طهارت» دارای قداست در عرف اهل شرع است، و وقتی با

میخانه در هم می آمیزد باز امری خلاف عرف عام است. (نیز نک. ح ۲۰۱/۳).  
 ۲. همین مضمون اشاره کردن هلال به دَور قدح را (که به عین مصراع در غزل قبلی، یعنی ۱۲۷/۱، نیز آمده و درباره اش توضیح داده ایم) سلمان بدین شکل باز می گوید:

می نماید شاهد عید هلال ابرو جمال      سوی ساقی می کند ایما به ابروی هلال

(دیوان ۵۵۶)

(«شاهد عید هلال ابرو» مثل مثال مشهور «پسران وزیر ناقص عقل» سعدی است، و مضاف الیه، یعنی «عید»، در میان موصوف و صفت فاصله انداخته است = شاهد هلال ابروی عید.)

همان که: قزوینی، سایه و بسیاری چاپهای دیگر: همین که؛ نیساری نیز چنین ضبط کرده، محجوب نیز از این وجه جانبداری کرده است. («درباره حافظ به سعی سایه...» کلک، ش ۶۰، اسفند ۱۳۷۳، ص ۳۰۰). امروزه وجه رایجتر در چنین موضعی «همین که» است، اما اقدام نسخ نیساری (یجـ) هم مثل خانلری «همان که» دارد، و بدین سان استاد فقید خطای روشی مرتکب نشده اند.

۳. محتوای بیت مثل این بیت او (و مضامین مشابه آن) است:

نماز در خَم آن ابروان محرابی      کسی کند که به خون جگر طهارت کرد  
 نماز راستین همانا روی دل به قبله محبت دوست آوردن و احساس نیاز به او از  
 سویدای دل است. به جا آوردن فریضه عینی نماز جز با خلوص عاشقانه، از نظرگاه  
 عارفان و عاشقان نمی تواند پذیرفته پیشگاه خداوند باشد.

قزوینی پس از این بیت، بیتی را افزون دارد:

امام خواجه که بودش سر نماز دراز      به خون دختر رز خرقة را قصارت کرد

نیساری نیز آن را اصیل می داند. (دفتر دگرسانها ۱، ۴۶۸)

دختر رز: نک. ح ۱۹/۳. خون دختر رز: شراب؛ به نظر زریاب: با ایهام به خون ماهانه؛ قصارت: (عربی: قَصَارَة) ایهام: الف. جامه را گزاری کردن (متهی الارب) جامه شستن (دهخدا)، که همین بیت حافظ را به شاهد آن آورده، اگرچه لخت اول را به غلط «امام خواجه که سجاده می کشید به دوش» نقل کرده، که خلطی است با لخت دوم (۲۷۸/۵). ب. کوتاه شدن (اقرب الموارد) اگرچه «قصارَة» در عربی فعل لازم است، ولی «قصارت کردن» را مطابق عرف پارسی باید متعدی (کوتاه کردن) گرفت. قصارت بدین قرار و به قرینه «دراز» ایهام تضاد می سازد. مرحوم زریاب خویی هم قایل

به ایهامهای یاد شده‌اند، ضمن این که معتقد به «طنزی زیبا»، «نیشدار» و حتی «ویرانگر» در «خون دختر رز» به معنای خون حیض هستند که مظهر ناپاکی است. ایشان طنز اصلی را در این می‌دانند که امام خواجه، خرقة خود را برای نماز دراز و با طول و تفصیل خود با خون قاعدگی دختر رز پاک می‌کند. ایشان این معنی را، که به کوتاهی هم قابل بیان است، با آب و تاب و عبارات طولانی (مطابق معمول عدّه بسیاری در مورد حافظ) ایراد کرده‌اند. (آئینه جام ۳۰۰-۳۰۱) اما این نگارنده، به خلاف استاد فقید (که با اطمینان کامل از اراده شدن این معنی از سوی شاعر سخن گفته‌اند) از آنجا که احتمالی بس ضعیف به اراده این معنی می‌دهد آن را فقط از باب احتیاط ذکر می‌کند. آیا به قطع و یقین می‌توان گفت که حافظ (حتی با وجود آن همه طعن و طنز و تسخر بر اهل زهد) یکچنین ایهام القباحه‌ای را هم اراده کرده؟ آیا معنای جامه به باده شستن، که این همه هم در حافظ آمده، برای ایجاد این طنز کفایت نمی‌کرده و او متوسل به چنین تعبیر قریحه‌خراشی شده است؟ بعید می‌دانم او به این سادگی مرز عفت کلام خود را شکسته باشد. ایشان به نظر می‌رسد آنچنان در پی مصادره به مطلوب خودند که گاه توضیح کافی هم نمی‌دهند، مثلاً می‌خوانیم: «امام خواجه می‌خواهد نماز را با طول و تفصیل بگذارد و مدت آن باید درازتر از نمازهای معمولی باشد. اما خواجه ریاکار است و می‌خواهد خودنمایی کند و تقدس بفروشد. پس باید طهارت او هم برای طول مدت این نماز کفایت کند و این با آب معمولی انجام نشدنی است. باید خرقة را با خون شست [...] طنز ویرانگر اصلی در این است که این خون باید خون دختر رز باشد [...] خونی که دختران و زنان را از نماز و روزه باز می‌دارد... الخ.» البته هیچ توضیحی هم مثلاً در این باره نداده‌اند که چرا طهارت خواجه «با آب معمولی انجام نشدنی» است. این را از آن روی نقل کرده‌ام که نمونه‌ای است از پاره‌ای ایهام‌یابی‌های مفرط و مضافاً برخی زیاده‌روی‌ها و آب و تاب‌های فزون از حدّی که معمولاً تنها در بحث از صنایع حافظ با این حال و هوای رایج است و همه ما (حتی این نگارنده) به آن خویگر هستیم، و کمتر هم جایی برای تردید و احتمال می‌گذاریم. به هر حال، این خون، به بیشترین احتمال، همان خون عادی است، نه عادتی.

۴. همه: (مطابق خانلری) = همه کار را، همه چیز را؛ البته می‌تواند به «نظر کردن به روی یار» هم بازگردد.

گفتنی است که قدیمترین نسخ هم «همه» دارند، اگرچه قزوینی (که بیت را در غزل قبلی آورده) «نظر» ضبط کرده است. بعید نمی‌نماید که «همه» برای برخی کاتبان

متأخر چندان هموار نبوده و لذا آن را به واژه مکرر «نظر» بدل کرده باشند.  
 بَصارت: (عربی: بَصارة) = بینا گردیدن (منتهی الارب) بینادل شدن؛ المصادر زوزنی،  
 تاج المصادر بیهقی. اسم آن = بینایی، بینش و بینادلی (دهخدا)  
 و اما خانلری و قزوینی «کار دیده» را به صورت بیفاصله کتابت کرده و ظاهراً آن را  
 صفت مرکب خوانده‌اند، و قزوینی علامت سکون هم روی «ر» گذارده است. این در  
 حالی است که امین پاشا اِجلالی «کار، دیده» را به صورت جدا درست دانسته است، و  
 نه «کار دیده» به معنای مجرّب را. مستند ایشان هم این بیت حافظ است:

هر کس که دید روی تو، بوسید چشم من      کاری که کرد دیده مایی نظر نکرد  
 («چند نکته قابل تأمل در دیوان حافظ» [درباره طبع خانلری]، نشر دانش، س هفتم،  
 ش چهارم، خرداد و تیر ۱۳۶۶، ص ۸۳). بدین سان قایل به این شده‌اند که فاعل در  
 بیت متن «دیده» است، و نه «کار دیده» (به حذف موصوف). در این مورد می‌توان  
 پرسید: آیا شاعر همیشه باید یکجور حرف بزند و ممکن نیست یک بار بدین گونه و  
 یک بار بدان گونه بگوید؟ وانگهی، آیا در همان بیت امکان ندارد ایهامی ساختاری  
 (خواه به عمد شاعر و خواه بر حسب تصادف) بوده باشد، یعنی بتوان آن را به هر دو  
 صورت خواند و معنی کرد؟

درباره محتوای بیت، چنان‌که اشاره شد «کار دیده» (= کارگشته، کارآزموده و  
 مجرّب) را می‌توان ایهام ساختاری به «کار، دیده» نیز دانست، با این توجیه که «دیده»  
 از طریق آدم‌نمایی فاعل قرار گیرد، اگرچه تفاوتی در محتوای کلی پدید نمی‌آورد.  
 می‌گوید: این را که به رخسار یار می‌نگری، به برکت و به لطف چشم خود بدان، که  
 اهل نظر است، زیرا هر موجود مجرّبی (خواه خود شخص و خواه چشم شخص)  
 هیچ کاری را بدون دقت نظر و عمق بصر انجام نمی‌دهد. اساساً نظر کردن به دوست  
 بدون دیده‌وری و بصیرت ممکن نیست:

کسی که حسن خط دوست در نظر دارد      محقّق است که او حاصل بصر دارد  
 این را نیز باید توجه داشت که هر کس هم که به نظر و بصیرت دست می‌یابد مآلاً  
 باز به لطف خاک در «او» است، چرا که این خاک را توتیای چشم خود کرده است، چنان  
 که فرمود: ... منّت خاک درت بر بصری نیست که نیست (۷۴/۱).

۵. یکی از کارکردهای خاص شعر این است که یک چیز ممکن است صفتش را به  
 چیز دیگر بدهد، چنان‌که دلی که در حلقه‌های زلف آشفته یار گرفتار می‌شود، صفت  
 آشوب را از آن می‌گیرد. دل خود بدین آشوب خوشنود است، چون «به جان» معنای



ایهامی‌اش از دل و جان است. شاعر به طریق سؤال می‌گوید: نمی‌دانم دل من چه منفعتی در این داشت که از بن جان خود را درگیر در چین و شکن و پریشانی گیسوی یار کرد، اما این پرسش را می‌توان تجاهل‌العارف هم خواند، چون شاعر خوب می‌داند که این آشوب تا چه حد دلخواه دل او بوده است. اگر زلف یار «مجمع پریشانی» است یک روی این آشفتگی همانا جمعیت و آسودگی است.

سود: شاید بتوان گفت که به قرینه «زلف» (سیاه) تبادری به واژه‌هایی از ریشه عربی «س و د» به معنای سیاهی نیز دارد، چنان که مثلاً جمع «أسود، سوداء» می‌شود «سود».

۶. پیشتر ذکر شد که طهارت کردن به می از مصادیق پارادوکس است. بر همین مبنا در بحث از ایهام (ج ۱، ۶۷۴) این بیت را در شمار ابیاتی آوردم که «دو ضلعی» خوانده‌ام، یعنی دو معنای مختلف از کل بیت بر می‌آید: الف. به امام جماعت بگو که: حافظ امروز نمی‌تواند در نماز جماعت حاضر شود، چون وضو به باده گرفته و عذر نجاست دارد. ب. بگو: حافظ از زهد و طاعات به عشق و مستی گرویده و به پاک‌ترین آب (باده) وضو ساخته است، و دیگر قصد بازگشت به مقام مادون را ندارد. در معنای نخست، نماز تکریم می‌شود و در معنای دوم به عکس از می به احترام سخن می‌رود.

- ۱ صوفی نهاد دام و سر حُقّه باز کرد  
بنیاد مکر با فلک حُقّه باز کرد
- ۲ بازی دهر بشکندش بیضه در کلاه  
زیراکه عرض شعبده با اهل راز کرد
- ۳ ساقی، بیا، که شاهد رعنا صوفیان  
دیگر به جلوه آمد و آغاز ناز کرد
- ۴ این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت  
واهنگ بازگشت ز راه حجاز کرد؟
- ۵ ای دل، بیا که ما به پناه خدا رویم  
زانچ آستین کوته و دست دراز کرد
- ۶ صنعت مکن، که هر که محبت نه پاک باخت  
عشقش به روی دل در معنی فراز کرد
- ۷ فردا که پیشگاه حقیقت شود پدید  
شرمنده رهروی که عمل بر مجاز کرد
- ۸ ای کبک خوشخرام، کجا می روی؟ بایست  
غرّه مشو که گربه عابد نماز کرد
- ۹ حافظ، مکن ملامت رندان، که در ازل  
مارا خدا ز زهد ریابی نیاز کرد

۱. این صوفی حُقّه باز دامگذار کیست؟ آیا شخصی مشخص و شناخته است؟  
(در باره فرد مورد نظر شاعر و حدسهای پیرامون او، نک. «گر به عابد» در: ح ب ۸.)  
حُقّه = حقه و مهره، حقه بازی، مهره بازی؛ بازی معروف از شمار  
شعبده بازی هایی که تا این اواخر گاهی در کوی و برزن شاهد آن بوده ایم و به کمک  
چند مهره و یک کاسه یا پیاله کوچک (حقه) بر روی یک نطع انجام می شد و اساس آن  
بر چشم بندی و تردستی بود. حقه باز نخست پیاله خالی را نشان تماشاگران می داد تا  
به خالی بودنش یقین کنند. آنگاه آن را وارونه روی نطع می گذاشت و وقتی

برمی داشت مهره‌ای چند از زیر آن پیدا می شد و سبب اعجاب بینندگان می گشت، و هریک به فراخور حال خود پولی بر روی نطع می انداخت تا حقه باز نصیبی از تردستی اش ببرد. البته این کار یک جزء از تردستیهای گوناگونی بود که هنگامه گیر صورت می داد. امروزه دامنه تردستیها چنان فراخ و کیفیت آن چنان پیچیده شده که دیگر کسی از آن دست عملیات به شگفتی در نمی آید، و همین سبب برچیده شدن آن بساط گردیده است. می توان حدس زد که در چند سده پیش، که شعبده‌های رسانه‌ای هم وجود نداشت، این معرکه گیری‌ها برای عامه بس جذاب بوده، و از همین روست که خاقانی در آغاز منظومه تحفة العراقرین درباره حقه آسمان و مهره‌های کواکب و این حقه بازی کیهانی می گوید:

... کاین حقه و مهره تا به جابند سرکیسه عمر می گشایند

و اشاره او به این است که تردستان و بلعجب‌بازان با این عملیات خود تماشاگران را سرکیسه می کرده‌اند همچنان که بازی آسمان هم عمر آدمی را می رباید. خرّمشاهی در بحث از غزل حاضر، شیشه بازی را در بیت زیر دارای ایهام به حقه بازی می داند:

شیشه بازی سرشکم نگری از چپ و راست گر بر این منظر بینش نفسی بنشینی  
(حافظ نامه ۱، ۵۴۴) اما شیشه بازی چیز دیگری است و تنها اشتراک این دو این است که هر دو از سنخ بازیها و نمایشهای سستی بوده‌اند. (درباره شیشه بازی، نک. ح ۴۷۵/۹ یعنی بیت مذکور.)

و اما درباره حقه باز و حقه بازی به برخی نمونه‌های شعری بنگریم؛ مجیر بیلقانی:  
خسروا، این بلعجب کاران چرخ مهره باز حقه جانم به خون ناب مشحون کرده‌اند  
(نقل از راحة الصدور ۳۰۵)

خاقانی، گذشته از ابتدای تحفة العراقرین، بارها از آن یاد کرده است، چون:  
قضا به بوالعجبی تا کیت نماید لعب به هفت مهره زرین و حقه مینا؟  
(دیوان ۸)

زیر دست غم تو مهره صفت در کف حقه باز می غلطم  
(همان ۶۲۵)

عطار:

از زلف مشعبدت چو مهره در ششدره مانده حقه بازان  
(دیوان ۴۳۶)

حافظ در این بیت از «مهره» همان حقه‌بازی را خواسته است:

هر کس از مُهرهٔ مهر تو به نقشی مشغول

عاقبت با همه کج باخت‌ای، یعنی چه؟

در بیت متن، هرچند این فلک است که مثل اشعار فراوان نظیر آن حقه‌باز خوانده شده، و اگرچه فلک هم مانند آدمی مخلوقی بیش نیست، اما برای بیت می‌توان مستند قرآنی از مکر الهی نیز به دست داد، همچون: وَ مَكْرُوا وَ مَكَرَ اللَّهُ وَ اللَّهُ خَيْرُ الْمَاكِرِينَ (آل عمران ۵۴) وَ مَكْرُوا مَكْرًا وَ مَكَرْنَا مَكْرًا وَ هُمْ لَا يَشْعُرُونَ (نمل ۵۰) که در هردو آیه «و» بیانگر تعدّد مکر مکاران و مکر خوردن آنان است، و یا: وَ لَا يَحِيقُ الْمَكْرُ السَّيِّئِ إِلَّا بِأَهْلِهِ (فاطر ۴۳) (بدسگالی جز به صاحب آن بازنگردد).

صوفی غره به مکردانی خویش آغاز نیرنگبازی با سپهری نهاده که کاری جز نیرنگ ندارد و نمی‌داند؛ سپهری که جان آدمیان بازیچهٔ نیرنگهای اوست. این کار صوفی مصداق عملی است ابلهانه و لغو، چیزی چون: پیش‌غازی (= رسن‌باز، آکروبات) و معلق‌بازی، یا به ضبط دهخدا: پیش‌لوطی و معلق! (امثال و حکم ۱، ۵۲۴) و یا: پیش‌تازی فرسانِ خرلنگ تاختن. (نک. همان ۵۲۳).

۲. بیضه در کلاه شکستن: «بیضه در کلاه و بر سر و در افسر کسی شکستن: عاجز کردن و رسوا نمودن؛ وحید:

شکستند از آن بیضه را در کلاهش      که نخوت به سر داشت از زر شکوفه

جامی:

حامی بیضهٔ گیتی ز فتن      بر سر فتنه‌گران بیضه‌شکن

قاسم بیگ حالتی:

زردی بیضاز چیست، گر نه تمسخرکنان

سُدهٔ تو چرخ را بیضه در افسر شکست؟

[...] مأخذ آن‌که بازیگران بیضه در کلاه یکی بگذارند و دیگری را گویند «بشکن». او به هردو دست زور کند بیضه غائب شود و آن کس خجل گردد و مردم هنگامه در خنده آیند. (وارسته، مصطلحات الشعراء) «حيله و رازی را آشکار کردن؛ مثل را از زبان عوام نشنیده‌ام.» (امیرقلی امینی، فرهنگ عوام یا تفسیر امثال و اصطلاحات زبان پارسی ۱۷۸) احتمال می‌رود مربوط به کسانی باشد که در قدیم تخم‌مرغ‌های دزدیده را در کلاه پنهان می‌کرده‌اند و کسی که قصد رسواسازی داشته بر روی کلاهشان می‌کوفته و با ریختن تخم‌مرغ بر سر و صورتشان پیش چشم دیگران رسوا می‌شده‌اند. ظاهراً

به صورت بازی گُمیک هم رواج داشته، چنان که وارسته سخن از بازیگران گفته است، یا در فرهنگ نفیسی: بیضه‌ای که بازیگران در کلاه خود پنهان سازند. در غیاث‌اللغات: بیضه بر سر کسی شکستن و بیضه در کلاه شکستن: کنایه از مغلوب ساختن کسی از چهار شربت، و در سراج‌اللغات یعنی رسوا کردن. توضیحی هم نداده که «چهار شربت» چیست. دهخدا هم جز تعریفی مختصر از همان گونه که نقل شد، آن هم به نقل از آندراج با نقل بیت متن، بیت وحید (منقول در سطور قبل) و این بیت ظهیر فاریابی چیزی ندارد:

شکسته بیضه خورشید در کلاه سپهر      به دولت تو، که دارای افسر و کلهی  
(در دیوان مأخذ این نگارنده، طبع یزدگردی ۲۲۷)

در امثال و حکم (۱، ۴۸۸) نیز دقیقاً به همان صورت است و چیزی بیش ندارد. این بیت از کمال اسمعیل هم یکی از شواهد قدیمی است:

صبا به شعبده‌اش بیضه در کلاه شکست      که با سپیده و زرده‌ست بیضه‌سان نرگس  
(دیوان ۱۰۱)

غنی این بیت را از شیخ محمد سعید قریشی مولتانی داده است:

اجل چو عاقبتش بیضه بشکند به کلاه      ز تاج شاه چه فرق است تا به تاج خروس؟  
(یادداشتها ۶۲)

سرانجام، «بیضه در کلاه شکستن» چیزی بوده مثل «بیضه (یا خایه) در مشت شکستن»: «اشاعره و روافضه را خایه در مشت شکست.» (راحة‌الصدور ۴۲۱) و در «فرهنگ کلمات و مصطلحات نادره» آمده: «یعنی مغلوب شدن به رسوایی و مذلت. از فرهنگها فوت شده است.» (همان ۴۹۸)

شَعْبَدَه: قزوینی: از کلمه سریانی «شَعْبَدَ» یا «شَعْوَذَ» می‌آید، که تحت‌اللفظی به معنی «اِسْتَعْبَذَ» یا «اِسْتَحْدَمَ» است (شَفْعِل: ش + عبذ) که در عربی به صورت «شَعْبَذَة» و «شَعْوَذَة» و در فارسی به صورت «شعبده» معمول است (آقای کروس) و مقصود از «استخدام» در اینجا استخدام ارواح یا شیاطین یا قوای طبیعت و نحو ذلک است. (یادداشتها ۳، ۵۸۱) اما علامه فقید در جای دیگر در خصوص اصل و ریشه و ملیت آن ابراز بی‌اطلاعی کرده است، در ذیل «شعبده»: بالاخره نفهمیدم که اصل این کلمه از چه لغتی است و آیا نسبت آن با «شعوده» [کذا؛ شعوده؟ - م] چیست و کدام یک اصل است و کدام یک لغتی در آن. (اما «شعبته» با ثاء گویا که شکی نباشد که لغتی عامیانه در شعبده باید، کَمَا صُرِّحَ بِهِ فی تاج‌العروس فی «شعبذ.» (۵، ۲۱۰) امیرحسن یزدگردی:

«شعبده» و «شعوذه» در زبان عربی، رباعی مجرّد و از ملحقات باب «دَحْرَج» است و به معنی نمایاندن چیزی است در چشم بیننده به غیر صورت حقیقی خود، و به گفته بعضی دیگر، نمایاندن باطل است در لباس حق. (تاج العروس در لغت «شعوذه») و نوعی است از تردستی نظیر سحر. (اساس البلاغة، ذیل ماده «ش ع ذ») چنان که با حرکت سریع دست، چیزهای متعدد را یکی یا یک چیز را متعدد یا جمادی را جانور فرامایند و امر محسوس را بدون به کار بردن دست بر چشم مردم بیوشانند. از مفتاح السعادة، ج ۱، ص ۳۰۷. همانند آب در آب کردن بی آن که زیاد شود، و دیگ بر آتش به جوش نیامدن، و آتش بر رُگو [آنچه زیر جانماز اندازند - م] کار نکردن، و آتش بی روغن در شیشه سوختن. و بدین اعتبار که گاه مهرهای را در زیر حقه‌ای می نهادند و آن را ناپدید می کردند و یا متعدد می نمودند ایشان را «حقه باز» نیز گفته اند. و چون چنین کارهایی در چشم مردم تعجب افزا و شگفتی آور بوده است، در عربی بدانان کنیه «ابوالعجب» داده اند، که در فارسی بیشتر به صورت «بوالعجب» یا «بلعجب» استعمال شده است، و بدان جهت که روزگار در چشم آدمی و به پنداری هر لحظه عجیبی می نماید و نقشی شگفت برمی انگیزد و شغلی حیرت افزا در پیش می گیرد، آن را نیز به کنیه «ابوالعجب» خوانده اند. [در اینجا شاهی به دست داده اند که پیشتر آمده است - م] (نفثة المصذور، تعلیقات ۵۴۶-۵۴۷) (نیز نک. «بلعجبی» در: ح ۶۵/۲).

اهل راز: عارفان و عاشقان آگاه از اسرار و رموز طریقت یا به تعبیر خواجه «رندان مست» (۷/۲)؛ در برابر اینان هر آن کس که از راه دغا و ناراستی وارد شود، شعبده‌های روزگار او را رسوا خواهد کرد و به خاک سیاه خواهد نشاند.

دهر: قزوینی: چرخ؛ ضبط خانلری بر اساس اقدم نسخ است. این دو ارزش تقریباً یکسان دارند، اگرچه «چرخ» از نظر تصویری، تناسب بیشتری با کلاه گرد و بیضه نزدیک به گرد دارد.

۳. ساقی و فراخواندن او محتمل دو انگیزه است: یکی آن که نخست به ذهن متبادر می شود، و آن این که با جلوه گر شدن شاهد صوفیان در مجلس سماع، ساقی فراخوانده می شود تا لوازم یا به اصطلاح سیورسات مجلس با آوردن و دور گرداندن باده تکمیل شود، که در ضمن می تواند یکی از موارد متعددی تلقی شود که حافظ به تعریض صوفیان را اهل باده می خواند. دوم، با توجه به این که حافظ ساقی را در موارد متعدد وقتی فرامی خواند که پای امری نادلخواه یا وضعی نابهنجار در میان است، شاعر در حقیقت از ساقی استمداد می کند تا با رساندن باده به او ناخوشنودی و

بیزاری او را از آن امر و حالت رفع کند. البته، چنان که شیوه خواهجه است، جمع دو معنی و این که هر دو را اراده کرده باشد نیز نامحتمل نیست.

شاهد: (نک. ح ۱۱/۶). به نظر می‌رسد بیت در نفی و طعن شاهدبازی صوفیان ناخالص باشد که کمترین فرصت را هم برای به اصطلاح حال کردن یا به قول خود حافظ «به حالت رفتن» از کف نمی‌دهند (مثل: چون صوفیان به حالت و رقص‌اند مقتدا... ۳۶۵/۶؛ نک. شرح بیت). در اینجا هم صوفیان ظاهراً یک خو بروی (قاعدتاً مذکر) را گیر آورده و فرصت طلبانه محفلی بر گرد او ساز کرده‌اند و آن شاهد هم مشغول ناز و غمزه و غنج و دلال است.

رِنا: گمان می‌کنم معنایی آمیخته از زیبایی و دلارایی (معنای مثبت واژه) و غنج و دلال، ناز و ادا یا خودآرایی و جلوه‌فروشی داشته باشد، چنان که در مجالس این دست صوفیان مسبوق به سابقه بوده است. بهانه‌های اینان نیز به قول سعدی: ... که ما پاکبازیم و صاحب نظر (بوستان ۱۶۶)

دیگر: = بار دیگر، باز، دوباره؛ فردوسی:

دگر گفت کان سبز پرده‌سرای      سواران بسی گردش اندر به پای...

(شاهنامه ۲، ۲۱۳)

خود خواهجه:

دیگر ز شاخ سرو سهی، بلبل صبور      گلبانگ زد که: چشم بد از روی گل به دور  
۴. واژه‌های این بیت تقریباً همگی ایهامی‌اند میان معنای معمولی و اصطلاح موسیقی.

ساز ساختن: قصد کردن، کوک کردن ساز؛ ساز عراق ساختن: ساز را به نحو مناسب برای مقام عراق کوک کردن؛ صفت «بساز» = کوک شده: معاشری خوش و رودی بساز می‌خواهم... (۲۵۱/۳) در مقابل آن: از ساز افتادن = از کوک خارج شدن، بر هم خوردن کوک؛ عماد فقیه:

اگر مغنی ما را فتاد چنگ از ساز      به قول ساده بسازم، که ساز حاجت نیست

(دیوان ۵۶)

عراق: گذشته از معنای معروف، در اصطلاح موسیقی ایرانی، امروز گوشه‌ای است که در دستگاه‌های نوا، ماهور و راست پنجگاه، و آواز افشاری آمده، و در قدیم یکی از دوازده مقام موسیقی و لحنی قدیمی بوده است. (ارفع اطرائی، فرهنگ موسیقی ایرانی ۸۳) عبدالمؤمن بن صفی‌الدین توصیه‌های دقیق دارد در این که برای هر سنخ و

صنف از افراد و هر وضع و مجلسی چه نغمه‌هایی باید در کار کرد، از جمله: «و در مجلس اکراد: مایه و نوروز خارا و ماهور و کردانیه و عراق و نهفت و زابل خوانند.» (بهجت‌الروح ۸۳)

آهنگ: قصد و نغمه؛ حافظ خود بارها آن را با ایهام به دو معنای مذکور آورده است، مثل: ناگشوده گل نقاب، آهنگ رحلت ساز کرد... (۴۴/۳)

بازگشت: رجعت، و در اصطلاح موسیقی دارای معانی متعدد است: الف. رجعت از آهنگ یا لحنی به آهنگی مناسب (اصلی) مانند رجوع یا بازگشت از بیداد به مایه همایون، که در اصطلاح امروز «فرود» مقابل «درآمد» می‌گویند. ب. نوعی تصنیف قدیمی، که حافظ آن را در بیت متن در معنای تصنیف به کار برده. در موسیقی قدیم از انواع تصانیف بوده که به دو نحو ساخته می‌شده: یکی از الفاظ نقرات [= ضربها و وزنهای موسیقی - م] و دیگری بر ابیات و اشعار، یا هر دو نحو به الفاظ نقرات یا هر دو به اشعار. بازگشت به معنای قدیم در موسیقی امروز وجود ندارد، مگر به معنی فرود به مایه اصلی آهنگ. (مهدی ستایشگر، واژه‌نامه موسیقی ایران زمین ۱۳۲، به تلخیص)

راه: ایهام به اصطلاح موسیقی = نغمه دارای ریتم، و نیز تصنیف امروزی (نک. ح ۱۳۵/۴)

حجاز: در اصطلاح قدیم، مقامی از مقامهای بیست و چهارگانه؛ حجاز خود به حجاز بزرگ، حجاز صغیر، حجاز مخالف و حجاز عراق تقسیم می‌شد. (بهجت‌الروح ۱۱۸-۱۱۹) و این توصیه: «در خدمت شعرا و ارباب فهم: زنگوله و چهارگاه و حجاز و سلمک خوانند، زیرا که لطافت طبع می‌بخشد.» (همان ۸۲)

عراق و حجاز به عنوان نام مقامها در اشعار غالباً با هم آمده است، مثلاً سلمان:

آهنگ حجاز ار دگری راست، چرانست      بیرون ز عراق و سرکوی تو مقامی؟

(دیوان ۲۸۵)

ناصر بخارایی:

ناصر از راه عراق ار نرود سوی حجاز      چون نی از دست مخالف به فغان خواهد شد

(دیوان ۲۵۵)

خود حافظ:

فکند زمزمه عشق در حجاز و عراق      نوا و بانگ غزلهای حافظ از شیراز

و اما بیت متن چنین افاده می‌کند که این مطرب نه از آن گونه دلخواه و بهنجار همیشگی است که عاشقان را به وجد و حتی حکیمان را خون بر رخ می‌آورد، بلکه



غلط افگن و دغاباز است؛ وانمود می کند که فلان کار را می کند، اما خلاف آن را انجام می دهد، یعنی چیزی چون مضمون بیت سعدی:

چو بهمن به زاوُلستان خواست شد      چپ آوازه افگند و از راست شد

(بوستان ۷۸)

(البته مقصود شیخ این است که نباید دست خود را برای دشمن رو کرد؛ ضمن این که چنین مضمونی در شاهنامه در مورد بهمن وجود ندارد.) به هر حال، ظاهراً چنین مطربی زبیده همان دست صوفیان و مجالس آنچنانی آنان است.

۵. درازدستی کوتاه آستینان: خرقه صوفیان، چنان که در جای خود ذکر شده (ح ۲/۳) پیش بسته و دارای آستین کوتاه بوده. درازدستی هم کنایه از تعدی، تجاوز و تجاسر است. اما «آستین کوتاه و دست دراز»، با ایهام تضاد «دراز» با «کوتاه» آن قدر در متون برای صوفیان بدکردار و نادرست به کار رفته که تقریباً حالت اصطلاح یافته، چنان که به محض مشاهده آن، صوفی به ذهن متبادر می شود، حتی اگر نامی از او نرفته باشد؛ نظامی:

دست بدار، ای چو فلک زرق ساز      زاسـتـینِ کـوتـه و دست دراز

(مخزن ۱۴۲)

که درباره صوفی است، چون در دو بیت قبل آمده: آنچه ازان مال درین صوفی است... عطار:

دام جمله نه دکانداری بـود      دام تو در خرقه مـثـواری بود

آستین کوتاه کردی حیلـه ساز      تا توانی کرد خوش دستـی دراز

(مصیبت نامه ۲۶۷)

سیف فرغانی:

آلوده به صد درازدستی      این دامن و آستین کوتاه

(دیوان ۲، ۳، ۲۰۲)

خود حافظ دو بار دیگر چنین مضمونی دارد:

به زیر دلق ملمع کمندها دارند      درازدستی این کوتاه آستینان بین

صوفی پیاله پیمای، حافظ قرابه پرهیز      ای کوتاه آستینان، تاکی درازدستی؟

زانچ: قزوینی: زانچه، که موجب اختلال وزن است، و احتمالاً خطای خوشنویس (اگرچه در غلطنامه اصلاح نشده است).

۶. صنعت کردن: = حیلـه گری و نیرنگبازی کردن (نک. ح ۳۴۴/۸).

مَحَبَّت نه پاک باخت: می توان قایل به استعاره کنایی شد، بدین گونه که محبت به بازی نرد تشبیه شده ولی به جای خود آن، یکی از لوازم و ملائمت آن یعنی «باختن» (= بازی کردن) در کلام آمده است، و یا لفظ «باختن» را مجازاً به معنای ورزیدن گرفت. در هر حال «نه پاک» قید است مشعر بر قلب و دغل و دروغ و دعوی در کار عشق کردن، در حالی که بنیاد عشق بر راستی و خلوص است. در عین حال می توان ایهامی هم در آن تصور کرد به معنی پاکباز نبودن و همه چیز خود را فدا نکردن در راه عشق، که این نیز به همان عدم خلوص راه می برد، یا به بیان دیگر، دنبال کردن اغراض و شوایب دنیوی با وجود دعوی عاشقی.

ش: شناسه ملکی مقدم (= عشق به روی دلش...)

فراز کردن: از دیرباز مرسوم فرهنگهاست که صفت فراز را به معنای باز و بسته و فعل فراز کردن را به معنای باز کردن و بستن، یعنی از اضداد به شمار آورند. این در حالی است که شواهد، به گمان من، جملگی فقط به معنای بسته و بستن صراحت و وضوح دارند و شاهد برای ضد آن، یعنی باز و باز کردن یا وجود ندارد و یا استنباط این معنی از شواهد (البته نادر و معدود) نادرست یا مورد تردید بوده است. اگر این نظر بنده درست باشد، یا نباید آن را از اضداد شمرد و یا باید دست کم در این حکم تردید کرد. به هر حال در فرهنگهای فراوان آن را یا مثل برهان صریحاً از اضداد دانسته اند و یا مثل سرمه سلیمانی، رشیدی، غیاث اللغات و... هر دو معنی را برای آن ذکر کرده اند. این در حالی است که در فرهنگ نسبتاً قدیمی صحاح الفرس چنین نیست و اگر در ذیل «فراز» معنای باز برایش ذکر شده، به معنای تا کنون است: «اول به معنی باز باشد، گویند: از دی باز و از امروز باز. فرخی گفت:

به مراد دل او بودم من دی و پریر      بر مراد دل او باشم از امروز فراز»

بعید نمی نماید که فرهنگهای بعدی همین معنی را در صحاح الفرس یا دیگر فرهنگهای پیش از خود دیده باشند و آن را به اشتباه به معنای گشوده و مفتوح فهمیده و در فرهنگ خود آورده باشند. معین در حاشیه برهان شاهی برای بستن داده ولی برای باز کردن خیر. استاد فقید در فرهنگ خودشان «فراز» و «فراز کردن» را از اضداد دانسته، اما شواهد ارائه شده تنها به معنای بسته و بستن است. (نک. فرهنگ معین، ذیل مدخلهای مربوط). در دیگر فرهنگ بزرگ و معتبر پارسی، دهخدا، نیز دقیقاً به همین صورت است، یعنی هر دو معنی ذکر شده، لیکن شواهد عموماً به معنای بسته و بستن است و یگانه شاهد برای ضد آن، بیتی است از سوزنی به شاهد «فراز شدن»، که آن را

«باز شدن و گشوده گردیدن» گفته‌اند:

سفره جود و را تا بازگستردند، شد      بخل را ز آژنگ ابرو چهره چون سفره فراز  
(که در دیوان طبع ناصرالدین شاه حسینی به غلط آمده: بخل را آژنگ... ۲۱۹) بسی  
جای شگفتی است که مؤلفان این فرهنگ (ظ. بعد از دهخدا) که چنین معنایی برای آن  
قایل شده‌اند آن قدر دقت نکرده‌اند که ببینند «فراز» در اینجا کاملاً به عکس و به معنای  
بسته (در مورد سفره) و منقبض و گرفته (در باب چهره) است، زیرا سخن از بخل (در  
حقیقت: شخص بخیل، با تشخیص یا آدم‌نمایی در «بخل») است، و شاعر می‌گوید: از  
وقتی که سفره سخای ممدوح گشوده شده، چهره بخیلان از فرط حسد همچون  
سفره‌شان بسته و فروپیچیده شده است. (نیز نک. دهخدا، ذیل مدخلهای مذکور.) این  
نگارنده تا کنون شاهی واضح، صحیح، سالم، قدیمی و اصیل از «فراز» و «فراز کردن  
یا شدن» به معنای باز و گشودن یا گشوده شدن ندیده است. گفتنی است اگر هم  
به فرض شاهی بر این معنی در متون شعر یا نثر (احتمالاً از متأخران) یافت شود،  
باید این احتمال را هم در خصوص آن داد که شاید معنای مذکور تحت تأثیر اقوال  
فرهنگ‌نویسان متأخر درج شده باشد، و یا آن مورد منحول و مغلوط بوده باشد، چنان  
که در جایی (که دریغاً ثبت نکردم) این رباعی منسوب به خواجه عبدالله:

شب خیز، که عاشقان به شب راز کنند      گرد در بام دوست پرواز کنند

هر جا که دری بود به شب، دربندند      الا در دوست را که شب باز کنند

(رباعیات منسوب به خواجه عبدالله انصاری ۲۷)

با آن که خود احتمال منحول بودنش می‌رود، به این صورت مغلوط درآمده بود تا  
«فراز» معنای گشاده بدهد: هر در که بود فراز، بر خود بندند... الخ.

در حافظ یک بار دیگر «فراز کردن» مثل بیت متن به معنای بستن (تنها معنای  
درست آن) آمده است: ... و آن یکاد بخوانید و در فراز کنید (۲۳۹/۲).

«عشق» در اینجا به طریق آدم‌نمایی به شخصی مانده شده که دری را بر روی کسی  
یا کسانی می‌بندد (همان استعاره کنایی) و آن در، در معنی است، یعنی عشق اجازه  
نمی‌دهد چیزی از عوالم پاک معنی، معنویت و حقیقت وارد دل این ناراستان نیرنگ‌باز  
شود.

نه پاک: قزوینی، سایه و برخی دیگر: نه راست؛ نیساری هم به وجه اخیر، اگرچه  
اقدام نسخ ایشان (یج) مثل خانلری است. (دفتر دگرسانها ۱، ۴۷۲).

۷. فردا: = قیامت، روز رستاخیز، روز شمار؛ ناصر خسرو:

کسی کو خوار دارد راه دین را      برد فردا پشیمانی و کیفر  
(دیوان ۵۳۶)

سعدی، با ایهام میان معنای معمولی و قیامت:

هر که نداند سپاس نعمت امروز      حیف خورد بر نصیب رحمت فردا  
(غ ۱)

هم او، فقط به معنای قیامت:

گرم با صالحان بی دوست فردا در بهشت آرند

همان بهتر که در دوزخ کنندم با گنهکاران  
(غ ۴۵۱)

پیشگاه: = صدر مجلس، بالای مجلس، مقدم البیت؛ مقابل درگاه و آستان؛ دهخدا  
این مثل را هم از کشف المحجوب نقل کرده که گویای تقابل پیشگاه و درگاه است: «اگر  
خاک هم به سر می کنی، پیشگاه بهتر از درگاه.» (امثال و حکم ۱، ۵۲۴)

رهرو: (rahraw) = سالک، پوینده راه طریقت و تصوف

مجاز: در لغت اسم مکان است = راه و جای گذر. مصادر آن: جَوَز، جُوُوز، جَوَاز، و  
مَجَاز [این یکی مصدر میمی است - م] (لسان العرب) راه گذر و ضدّ حقیقت  
(متنهی الارب) در اصطلاح بیان، به معنی کلمه‌ای که در غیر معنی حقیقی خود مستعمل  
شود و موضوع حقیقی آن متروک نشده باشد، بلکه در معنی موضوع و غیر موضوع له  
علاقه مشابَهت یا ظرفیت یا سببیت و غیر آن متحقق باشد، چنانچه خر در اصل به  
معنای حیوان ناهق [= عرعرکننده، نهیق‌کشنده - م] است و به علاقۀ مشابَهت، که  
حماقت باشد، بر مرد احمق اطلاق کنند. (غیاث) مقابل حقیقت، خلاف حقیقت  
(دهخدا، یادداشت مؤلف؛ نک. کلّ مدخل، که بحثی کافی کرده، همراه با شواهد و  
امثله.) مجاز در فن بیان، استعمال لفظ است در غیر معنی اصلی و موضوع له به  
مناسبتی، و آن مناسبت را در اصطلاح فن بدیع «علاقه» می‌گویند، چنان که همان لفظ  
دست و پای را بگویند و از دست، معنی قدرت و تسلط و از پای، معنی ثبات و  
مقاومت اراده کنند. (همایی، فنون بلاغت و صناعات ادبی ۲۴۷) در اصطلاح تصوّف هم  
به معنای ضدّ و خلاف حقیقت است، و وجه تسمیۀ آن به «مجاز» هم این است که در  
آن به هر حال محملی یا توجیهی برای عبور و فرارفتن از حقیقت یافته یا بافته  
می‌شود، و هرآنچه از حقیقت درگذرد، خود مصداق کذب (نسبت به عالم حقیقت یا  
دنایای واقع) خواهد بود. از همین روست که اهل تصوف، هر چیز دروغین، و به طور

کلی هرچه را که غیر از حضرت حق یا خواست، پسند و فرموده او باشد «مجاز» نام می‌نهند، مثل دنیا و هرآنچه اصل دنیوی، مادی یا متکثر دارد، از جمله هستی مادی و جسمانی آدمی، چنانچه بدون وجود حق یا خالق نگریسته شود. حافظ چند بار از مجاز در مقابل حقیقت و راستی بهره گرفته، از جمله این جهان را همچون اهل تصوّف «مقام مجازی» خوانده است:

درین مقام مجازی، بجز پیاله مگیر درین سراچه بازیچه، غیر عشق مبار

۸. کبک: از ریشه کپینجله kapinjala سنسکریت، عربی: حَجَل، قَبَج (معرب از پارسی، جوالیقی، المعرب ۲۶۱) از دسته مایانها یا مرغان خانگی، با قد کوتاه و تنه خپله، دم کوتاه، سر کوچک بی کاکل، دارای گوشت حلال و لذیذ، که سبب صید آن است. بر دو دسته کبک دری و غیر دری تقسیم می‌شود، که هر دو به یک شکل اند، اما دری بزرگتر است. نیز «کبک دری» نام یکی از سی لحن منسوب به باربد بوده است. در بندهشن پهلوی در شمار آفریده‌های اهورایی است. در شعر پارسی، پر و بال، خطوط روی بدن، چشم و پای او بیشتر مورد توجه و توصیف بوده است؛ منوچهری:

کبک پوشیده به تن پیرهن خز کبود کرده باقیر مسلسل دو بر پیرهن

(دیوان ۱)

و پای آن... کبک دری ساقها در قدح خون زده‌ست (همان ۱۸۰) از دیگر اوصاف کبک، نغمه‌سرایی، قهقهه و خرام اوست. (منیژه عبد‌الهی، فرهنگنامه جانوران در ادب پارسی ۷۳۹-۷۴۴، و فرهنگ معین، به تلخیص)

غِرّه: (در تداول به فتح اول) به معنی فریفتگی (از منتخب اللغات و کشف اللغات و مؤید الفضلاء) و در لطائف اللغات بالفتح و تشدید، فریفته شدن، و به کسر اول و تشدید، فریفتگی و غافلگی (غیاث) غِرّه: در عربی مصدر است، مثل غَرَّ و غُرور = فریفتن و به طمع باطل انداختن. صفت آن: مغرور و غریر (لسان العرب) ناآزمودگی کار و غفلت و بیخبری، يُقال: كَانَ ذَلِكَ فِي غِرَّتِي. [= آن به سبب ناآزمودگی من بود - م] (منتهی الارب) اما در پارسی معمولاً صفت است (= مغرور). غِرّه: الف. (مصدر مجرّد) بیهوده امیدوار کردن کسی را، فریفتن، گول زدن؛ ب. (اسم مصدر) ناآزمودگی، بیخبری، غفلت؛ ج. (صفت) فریفته، گول خورده؛ د. گستاخ، مغرور، متکبر (معین) سعدی:

عمر برف است و آفتاب تموز اندکی ماند و خواجه غِرّه هنوز

(گلستان ۵۲)

گر به عابد: درباره این که آن صوفی در آغاز شعر یا این گربه تعریض به چه کسی

است بحث بسیار صورت گرفته است، که خلاصه‌ای را از برخی از آنها نقل می‌کنم.

به نظر عده‌ای، زین الدین کلاه، از شیوخ معاصر حافظ (به قول رضاقلی خان هدایت در ریاض العارفین همدرس حافظ) مقصود او بوده، چنان که «کلاه» را در «بیضه در کلاه» اشارتی به لقب او می‌دانند، مثل رکن الدین همایونفرخ، که انتساب مکر به عماد فقیه را رد و نظر احمد گلچین معانی را مبنی بر ارتباط شعر با زین الدین تأیید می‌کند. (دیوان عماد فقیه، مقدمه، هشتاد و یک - نود و دو؛ نظر گلچین در: تذکره میخانه ۹۰-۹۳ ح) اما قدیمترین قول در این باره ظاهراً از خواندمیر است که عماد را آماج طعن حافظ می‌داند: «از شعراء زمان شاه شجاع یکی خواجه عماد فقیه کرمانی است، و آن جناب شیخ و خانقاه‌دار بوده است و شاه شجاع نسبت به او اعتقادی عظیم داشته. گویند خواجه عماد هرگاه نماز گزاردی گربه او شرط متابعت به جای آوردی و شاه شجاع این معنی را بر کرامت حمل می‌فرمود و پیوسته به قدم اخلاص ملازمت آن جناب می‌نمود. خواجه حافظ، که بر این معنی رشک می‌برد، این غزل به نظم آورد:

صوفی نهاد دام و... الخ.» (حیب السیر ۳۱۵) عبدالعلی دستغیب هوادار جدی این قول است، و در بحثی نسبتاً مبسوط به نقل از چند منبع می‌پردازد که گربه را کنایه از عماد و کبک را شاه شجاع دانسته‌اند. (حافظ‌شناخت ۲، ۶۹۵-۶۹۸) دستغیب معتقد است که عده‌ای سعی بیهوده کرده‌اند تا حکایت گربه عابد را مجعول و ساخته ذهن انشاسازان قرن نهم بدانند. گذشته از گلچین معانی و همایونفرخ، که مخالف انتساب مذکورند، زرین کوب نظری ناقدانه بر قضیه افکنده، و معتقد است: اگر خواجه به عماد بدبین بود نه از جهت ارتباط موضوع تکفیر حافظ از بابت بیت «گر مسلمانی از این است که...» (۴۸۱/۱۰) با عماد بلکه از آن روی بوده که «در وجود عماد بیشتر یک شاعر مدعی می‌دیده تا یک صوفی.» (از کوچه رندان ۱۶۴) زرین کوب، هم در اصل حکایت تکفیر حافظ شک می‌کند و هم در دست داشتن عماد در آن، و معتقد است هیچ‌کدام مأخذی مطمئن و سندی محکم ندارد، ضمن این که انتساب ماجرا به زین الدین کلاه را (که معتقدانش تسخیر جن را به او منسوب می‌دارند و لذا برخی پژوهندگان «عرض شعبده» را مرتبط به وی می‌دانند) با «قید احتمالی نه چندان قوی» ذکر می‌کند. (جستجو در تصوف ایران ۲۳۲) ملخص نظر زرین کوب این که: احتمال می‌رود مقصود از گربه عابد، پهلوان اسد، حاکم کرمان از سوی شاه شجاع (که عاقبت بر او یاغی شد) بوده باشد، زیرا او به زهد و طاعات تظاهرها می‌کرده و وضو و نماز وی در زبان طنز می‌تواند به گربه‌شویی و گربه‌رویی تفسیر شود، و در واقع «کبک خوشخرام» کنایتی

است به شاه شجاع تا از خوشباوری نسبت به پهلوان اسد بر حذر باشد. حاصل این که ممکن است کردار اسد، حافظ را به یاد گربهٔ عابد کیله و دمنه انداخته باشد، اما مجتبی مینوی در این باره در حاشیهٔ حکایت گربهٔ زاهد می نویسد: «شعر معروف خواجه حافظ شیرازی ظاهراً مربوط به این حکایت است.» (کیله ۲۰۸ ح) خود حکایت: «کبک انجیر گفت که: در این نزدیکی بر لب آب، گربه‌ای است متعبد، روزه دارد و شب نماز کند، هرگز خونی نریزد...» و آنگاه که کبک انجیر و خرگوش برای استماع قضاوت گربه در این که خانه متعلق به کدام یک است نزد او می روند، گربه، پس از جلب اعتماد کامل آن دو، به ناگهان بر می جهد، هر دو را فرو می گیرد و فرو می دهد. قاسم غنی نیز همین رأی را دارد. (یادداشتها ۲۵۹) نظر دیگر از حسینعلی هروی است که نماز کردن گربهٔ عابد را کنایتی به امیر مبارز می داند، که عبید زاکانی نیز در «موش و گربه» به او نظر دارد. («نکته‌هایی در تصحیح دیوان حافظ»، نشر دانش، س ششم، ش دوم، بهمن و اسفند ۱۳۶۴، ص ۳۲). در «موش و گربه» آمده است که وقتی گربه حالت توبه و ندبه به خود می گیرد، موشان به تصور این که گربه دیگر عابد شده به او نزدیک می شوند، و آنگاه:

ناگهان گربه جست بر موشان      چون مبارز به روز میدانا

(کلیات ۳۳۱)

در هر حال بسی دشوار است ابراز نظری قطعی در میان اقوالی که اینها تنها برخی از آنهاست. شاید فقط بتوان با گرفتن قدر مشترکی از مجموع این اقوال و بنا کردن مثل گربهٔ زاهد بر روی آنچه محکمترین پایه برای استناد است (حکایت کیله) مصداق آن را هر موجود عابدنمای ظاهر سازی اعم از مبارز و شیوخ خانقاه دار مدّعی دانست، یعنی به مصداق «چون که صد آمد...» جملگی را در جوف آن جای داد. اساساً شعر، هر قدر که از امور و مصادیق منفرد یا جزئی فاصله گیرد، به همان نسبت به منطق اثر ماندگار نزدیکتر خواهد بود، آنچنان که عملاً همین بیت خواجه، درست به دلیل برخورداری از چنین ظرفیت بالایی بدل به مثلی سایر شده است. (ضبط آن در امثال و حکم ۲، ۱۱۲۴) این به معیارهای سمبولیسم نیز نزدیکتر است.

۹. ابیاتی از حافظ که در آنها عشق یا رندی و یا هر دو را با هم امری ازلی یا آسمانی یا غیبی دانسته فراوان است، لیکن در اینجا بی‌ریایی یا بی‌نیازی از ریا را ازلی می خواند؛ چرا؟ پاسخ می تواند این باشد که ریا اساساً زادهٔ زندگی اینجهانی و دنیوی است و تحقق آن در جامعهٔ انسانی است که در آن کسانی می خواهند کرده‌ها و

داشته‌های اعتقادی خود را به چشم دیگران بکشد و عیوب خویش را از آنان فروپوشند، درحالی که در عهد ازل و الست هنوز انسان دارای خلقت جسمانی نشده و طبعاً جامعه‌ای بدین صورت پدید نیامده، بلکه ارواح پاک در آن با همدیگر آشنا و خوینگر و به هم پیوسته بودند. این ارواح بعداً و در حیات اینجهانی خود به عوارض زندگی در «دار تزاحم» مبتلا و لاجرم از هم جدا شده‌اند و چیزی چون ریا، نفاق و دورویی در میان آنان رخنه کرده است.



دستغیب این شعر را جزء اشعار دوره چهارم حیات حافظ (از قتل صاحب‌عیار در ۷۶۴ به بعد و درگیری او با شاه شجاع از حدود ۷۶۷ به بعد) قرار داده است. (حافظ‌شناخت ۲، ۶۹۴-۷۰۱) به نظر ایشان، شعر مربوط به ایام تصرف مجدد شیراز به دست شاه شجاع و سازش او با زهاد و خانقاه‌داران است. ممکن است چنین باشد، ولی این نگارنده مادام که دلیل و سند قاطعی برای چیزی وجود نداشته باشد، نه می‌تواند آن را رد کند و نه تأیید. به برخی مشکلات دیدگاه تاریخگرا در مورد اشعار حافظ هم در جای خود اشاره کرده است.

و اما این غزل در کنار برخی غزل‌های او، همچون ۱۹۱: آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند... و ۳۶۶: خیز تا خرقة صوفی به خرابات بریم... از اشعاری است که به نظر می‌رسد حافظ اوج و چکیده تنفر خود را از صوفیان مدعی و دغلباز در آنها نشان داده و از نظر ساختار معنایی به نظر بنده کل ابیات را در خدمت نقد احوال آنان قرار داده است. تاکنون خوانندگان این سطور شاید ملاحظه کرده باشند که حافظ، اگرچه در بسیاری از اشعارش از صوفی و خلق و خوی و کردار او سخن گفته، اما در اکثر این دست اشعار یک یا دو سه بیت و در نهایت بخشی از شعر را بدان اختصاص داده و نه چون این شعر کل آن را. از همین روست که می‌توان حدس زد که شاعر در هنگام سرایش شعر، دلی پر از دست صوفیان، خواه فردی مشخص از آنان و خواه کل این فرقه یا دست کم نوع ناراست و ناخالص صوفی داشته است (ضمن این که شاید به همین دلیل بوده که محمود هومن و عبدالعلی دستغیب این شعر را مربوط به حدود زمانی یاد شده دانسته یا چنین احتمالی در باب آن داده‌اند. سخن بنده هم تنها از جهت برخی نارساییهای دیدگاه تاریخی است، و نه نفی کلی دستاوردهای آن). به گمان این نگارنده حتی ابیاتی از این غزل که صوفی به صراحت در آن حضور ندارد نیز



به نحوی به صوفیان باز می‌گردد، و همین عامل، سبب یکدستی مضامین مختلف و اتفاق و ائتلاف ابیات بر حول این محور گردیده است. برای مثال، مطرب، مطابق آنچه در شرح بیت ۴ دیدیم، نه مطرب شورانگیز و حقیقت‌پرداز قبلی، بلکه کنایتی است در باب صوفیانی که قول و فعل آنان هرگز با هم سازگار نیست؛ یا آستین کوتاه و دست دراز داشتن (ب ۵) اختصاص به صوفیان یافته؛ محبت را پاک نباختن (ب ۶) تنها یا بیشتر درخور صوفیه (البته به زعم حافظ) است، زیرا این فرقه است که محور آرمانهای خود را بر عشق و محبت به حق قرار داده؛ و به همین سان «رهرو» (ب ۷) و سرانجام «گره عابد» و «زهد ریا» در دو بیت پایانی، که مشترک میان صوفی و زاهد است، و چنان که بارها در شعر حافظ دیده‌ایم و در جای خود ذکر شده، صوفی و زاهد با همدیگر همسان‌اند یا گهگاه اینهمانی یافته‌اند. آری، بدین سان است که می‌گوییم هیچ بیتی خالی از ذکر صوفی یا اشارتی به او نیست و بر همین اساس می‌توان شعر را یکدست تلقی کرد. سرانجام، در هر حال این شعر یکی از تند و تیزترین و شکننده‌ترین اشعار حافظ در حق صوفیان است.

- ۱ بلبلی خون جگر خورد و گلی حاصل کرد  
باد غَیرت به صدش خار پریشان دل کرد
- ۲ طوطیی را به خیال شکری دل خوش بود  
ناگهش سیل فنا نقش اَمَل باطل کرد
- ۳ قُرَّةُ الْعَینِ مَنْ، آن میوه دل، یادش باد  
که خود آسان بشد و کار مرا مشکل کرد
- ۴ ساربان، بار من افتاد، خدا را، مددی  
که امید کرمم همراه این مَحْمِل کرد
- ۵ روی خاکی و نم چشم مرا خوار مدار  
چرخ فیروزه طربخانه ازین گَهگِل کرد
- ۶ آه و فریاد، که از چشمِ حَسُودِ مه چرخ  
در لحد ماه کمان ابروی من منزل کرد
- ۷ نزدی شاه رخ و فَوْت شد امکان، حافظ  
چه کنم؟ بازی ایام مرا غافل کرد

۱. غزلی دیگر است در رثای فرزند شاعر، که پیشتر غزل به مطلع: ز گریه مردم چشمم نشسته در خون است... (غ ۵۵) را در سوگ او دیدیم. او حدی مراغی غزلی دارد که ظاهراً در مرگ عزیزی از شاعر است، هم با بهره گیری از مضمون بلبلی که گلی از کف می دهد. احتمال می رود که حافظ تأثیری نیز از آن گرفته و مثلاً «باد جدایی» را به «باد غیرت» بدل کرده باشد:

به تازه باد جدایی گلی ببرد ز باغم      که همچو بلبلی مسکین از آن به درد و به داغم...

(دیوان ۲۸۶)

خون جگر: نمادی است از تمامی زجر و زحمتهای و مرارت هایی که کسی برای حفظ، صحت و تربیت فرزند بر خود هموار می کند، اما...

باد غیرت: ترکیبی تشبیهی که به همین صورت در متون ادب صوفیه بارها با مدلول عرفانی آن آمده و تقریباً حالت اصطلاح گرفته است، همچنان که مثلاً در «باد

استغنا» یا «باد بی نیازی» خداوند؛ خواجه عبدالله: «آنجا که آتش محبت آمد سَموم باد غیرت بخاست.» (رسائل ۱۲۹) سیف اسفرنگی:

در غباری که برانگیزد باد غیرت      گرد نقصان به سراپرده جاهت مرساد

(دیوان ۶۲۷)

آنچه ذکر شد، از بابت سنت و تداول است، که بی گمان تأثیر خاص خود را در استعمال چیزی بر جای می گذارد، لیکن من گمان نمی کنم حافظ آن را به معنای مصطلح عرفانی به کار برده، بلکه تنها به علاقه گُل و وزیدن بادی است که گلبرگها را فرومی ریزد، همچنان که دیدیم او حدی هم «باد جدایی» را برای گل به کار برده است. «غیرت» هم تنها به معنی رشک و حسد است. (در خصوص مشروح دلایل بنگرید به سخن پایانی.)

ش: شناسهٔ مفعولی مقدم واقع شده (= به صد خار پریشان دلش کرد.)

خون جگر: قزوینی، سایه و چندین چاپ دیگر: خون دلی؛ نیساری مثل خانلری است و نیز عیوضی، که به حکم اقدم نسخ کردن نهاده اند، اگرچه از حیث موسیقی کلام و تناسب آوایی، قابل مقایسه با «دلی» نیست، زیرا تناسب دل انگیز آوایی میان بلبلی، دلی، گلی و توالی سه «ی» نکره، گمان نمی کنم جای شکی در برتری آن بگذارد. احتمال هم می توان داد که از تغییرات انجام گرفته به دست خود شاعر بوده باشد.

۲. ش: شناسهٔ ملکی مقدم (= ناگه سیل فنا نقش املش...)

فنا: از موارد معدودی است که در شعر حافظ آشکارا به معنای مرگ و نابودی است. اجل، چون سیلی ویرانگر، هرگونه آرزویی را باطل می کند، همچنان که در قدیم، نقش لوح مشق اطفال به آب سترده می شد و یا نقش الواح گلین بر اثر آب نابود می گشت. پیداست این طوطی کسی جز شاعر خوش سخن نیست، و شکر هم استعاره ای آشکار از فرزندی سراپا شیرینی، از شیرین حرکاتی و شیرین سخنی و غیره است.

۳. قُرَّةُ الْعَيْنِ: قُرَّة در عربی به معنای سردی یا خنکی است. یَوْمٌ قَرٌّ و لَيْلَةٌ قَرَّةٌ: ای بارده. (صحاح) قَرٌّ و قَرَارَةٌ = خنکی و خنک شدن (منتهی الارب) پیشتر به سوزش چشم در حالاتی چون انتظار و اضطراب، و خنکی و آرامش آن در حال شادی و خوشنودی، اشاره شد. (ح ۱۸/۸) قُرَّةُ الْعَيْنِ از آن روی بر فرزند اطلاق می شود که فرزند سبب خنکی و مجازاً شادی و روشنایی چشم می گردد. در قرآن: فَلَا تَعْلَمُ نَفْسٌ مَا أُخْفِيَ لَهُمْ مِنْ قُرَّةِ أَعْيُنٍ جَزَاءً بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ (سجده ۱۷) (پس هیچ کس نداند که

چه روشنی چشمی برای ایشان به پاداش کارهایی که می کردند نهفته است.) قُرور: اشک خنکی که به هنگام شادی فرو ریزد. می گویند: أَبْرَدَ اللَّهُ دَمْعَتَهُ [خدا اشک او را خنک کند - م] زیرا اشک شادی خنک است. (لسان العرب) حضرت پیامبر (ص) به حضرت زهرا (ع): «یا قُرَّةَ عینی، چه بوده است که چنین اندوهگن بدین موضع ایستاده ای؟» (قصص قرآن مجید، برگرفته از تفسیر سورآبادی ۳۳۶)

میوه دل: = ثمره القلب، هر چیزی که آدمی بسیار دوست بدارد، از راه استعاره بدان میوه دل گویند. در خبر آمده: ثمرَةُ الْقَلْبِ الْوَلَدُ. (ثمارالقلوب، برگردان پارسی ۱۱۰) «مرا بی پسر، که روشنایی چشم و میوه دل من است و در حال حیات و از پس وفات بدو مستظهر باشم، پادشاهی به چکار آید؟» (کلید ۳۵۵) قره العین و میوه دل (باهم): «فرزند اعز اکرم، قره عینی [...] دریغا آن میوه دل که تندباد قضا از برگ و بارش فرو ریخت.» (خاقانی، منشآت ۱۹۰) این را خاقانی در باب مرگ پسرش، رشید، گفته. حال آیا بیت حافظ، که بسیار نزدیک به عبارات مذکور است، تحت تأثیر آن نبوده است؟ (در شرح ۱۹۷/۵ هم خواهیم دید که از مرثیه معروف خاقانی برای رشید تأثیر گرفته است.)

۴. افتادن بار: برای درک کامل عبارت، توجه به مقتضیات آن عصر ضرورت دارد. نخست این که وقتی کسی قصد کوچ یا نقل به جایی داشت، بار او به منزله کلّ مایملک و به اصطلاح دار و ندار او بود، و مراد شاعر از کنایه «بار» نیز هست و نیست اوست. همچنین در سفر قوافل، به ویژه در بیابانهای برهوت و خشک یا سخت گذار، فروافتادن بار چیزی نبود که آسان تمام شود، خصوصاً اگر صاحب بار پیر، ناتوان و خسته می بود، که در این حال گاه پیامدهایی مرگبار یا دست کم صعب در پی داشت.

محمل: کجاوه که بر شتر بندند و هودج، و این صیغه اسم ظرف است از «حَمَلَ» بالفتح، که به معنی بار برداشتن است. (غیاث) جمع: محامل؛ از وسائل سفر، مانند محفّه، اما آن را بر پشت یک شتر گذارند، برخلاف محفه، که بر روی دو شتر یا دو قاطر حمل کنند. صبح الاعشی، ج ۲، ص ۱۳۰ (دهخدا) منوچهری:

تیره زن بزد طبل نخستین      شتر بانان همی بندند محمل

(دیوان ۵۳)

۵. چرخ فیروزه: از کنایاتی که برای آسمان آبی به کار می رود، مثل «طارم فیروزه»، که پیشتر داشت. (۲۱/۵)

طربخانه: اضافه مقلوب = خانه طرب، طربگاه، جایگاه شادی، طربسرای (دهخدا)

شاهان و رجال بزرگ مملکتی غالباً مکانی خاص برای طرب و عیش و نوش خویش داشتند که طربخانه یا طربسرا خوانده می‌شد.

کهگل: وقتی روی خاکی شاعر (خواه از آن روی که مثلاً خاک بر سر و روی ریخته یا روی را بر خاک گور فرزند نهاده، و خواه به دلیل زردی چهره در سوگ) با اشک درآمیزد، کاهگل پدید خواهد آمد. شاعر می‌گوید: فلک کین توز مرگ اندیش، عیش و خوشی خویش را در سوگ و درد ما می‌یابد و طربگاهش از یک‌چنین کاهگلی برکشیده شده است. این طربخانه به وسعت آسمانهاست، و می‌توان گردش اختران را به رقص رقصندگان در طربسرای شاهان مانده کرد؛ خاقانی:

خونین دلی به صبر سرانددوده وز سرشک      خاکین رخی چو کاه گل اندود می‌بریم  
(دیوان ۶۲۸)

نظامی:

تر و خشکی اشک و رخسار من      به کهگل براندود دیوار من  
(شر فنامه ۴۷)

کردن: اینجا فعل تام = ساختن؛ کاربرد این فعل بدین معنی، بیش از همه در حدود سده چهارم معمول بود و هرچه به این سو می‌آییم کاستی می‌گیرد چرا که جای آن را فعل مرکب گرفته است. «این شهر [شیراز] را به روزگار اسلام کرده‌اند.» (حدودالعالم ۱۳۰)

کردمی کوشکی که تا بودی      روزش از روز رونق افزودی  
گفت نعمان: چو بیش یابی چیز      به ازین ساختن توانی نیز؟  
گفت: اگر بایدت، به وقت بسیج      آن کنم کاین برش نباشد هیچ  
(هفت پیکر ۶۲)

در حافظ گهگاه به کار رفته است، چون:

گفتم: این جام جهان‌بین به تو کی داد حکیم؟

گفت: آن روز که این گنبد مینا می‌کرد

روزی که چرخ از گل ما کوزه‌ها کند      زنهار، کاسه سر ما پر شراب کن  
(که شاهد مثال در لخت نخست است.)

۶. چرخ: ایهام (سپهر + نوعی کمان، به علاقه واژه «کمان») در مورد معنای دوم: تیر و کمان چرخ باشد. (صحاح الفرس) کمان سخت، و کمان و تخش (سرمه سلیمانی) کمان سخت (تحفة الاحباب) فردوسی:

بکش چرخ و پیکان سوی اسپ ران      مگر خسته گردد هیون گران  
(شاهنامه ۴، ۵۶)

کمان را به زه کرد جنگی فرود      پس آن قبضه چرخ بر کف بسود  
(همان جا)

نظیر همان ایهام، امیرحسن دهلوی:

شه چو کمان مُلک را کرد به عدل چاشنی

چرخ، که بُد بریده زه، گوشه گرفت چون کمان

(دیوان ۵۲۵)

خود حافظ... به تیر چرخ برد حمله چون کمان گیرد (دیوان ۲، ۱۰۳۶)

کمان: این واژه هم ایهام دارد: الف. معنای معروف؛ ب. برج قوس (قوس = کمان)

خواجو:

ابروت از آن کشید کمان بر قمر که او      پیوسته شد ملازم مستان چنانک من

(دیوان ۷۴۶)

که کمان به قرینه «قمر» با برج قوس ایهام دارد.

منزل: ایهام دارد به منزل ماه. (نک. ح ۲۷/۱).

۷. شاه رخ زدن: از بیت برمی آید که کنایه‌ای است از عدم استفاده از موقعیت

مناسب، اما این که مورد و مصداق آن در خصوص مرگ فرزندی چه بوده بر من پوشیده

است. شاه رخ: کشت [= کیش - م] دادن است به حریف به طرزی که ضرب بر رخ او نیز

واقع شود. (غیاث) یعنی در موقعیتی که رخ تهدید و یا زده شود. هروی: شاه رخ آن

است که در آن واحد شاه را کیش داده رخ را تهدید کند، که با نجات شاه طبعاً باید رخ

فدا شود. ایشان به راحة الصدور (۴۰۹) استناد کرده‌اند که توضیحاتی درباره شطرنج و

چگونگی بازی آن داده است. («نکته‌هایی در تصحیح دیوان حافظ»، نشر دانش، س

ششم، ش دوم، بهمن و اسفند ۱۳۶۴، ص ۳۰). قزوینی: شاه رخ زدن = غلبه یافتن و

استفاده از موقع، مقابلش: شاه رخ خوردن؛ ابوالفرج رونی:

خسروا، بنده از اریکه ظلم      شاه رخ‌های زفت خورد از پیل

(یادداشتها ۵، ۱۹۱؛ نیز نک. دهخدا، ذیل همین واژه). نظامی:

مبارک بود فال فرخ زدن      نه بر رخ زدن بلکه شه رخ زدن

(شرfname ۲۶۹)

خواجو:

چو پیش اسب تو دیدی که می نهادم رخ به شه رخم زدی و بردی و دغا کردی  
(دیوان ۷۶۷)

بازی: گذشته از لعب شطرنج، به معنای حيله و نیرنگ است، و در اینجا همین معنی اراده شده است. نظر قاسم غنی در باب بیت: این شعر اشاره به این است که حافظ غفلتی در معالجهٔ پسر کرده، مثلاً امکانی فوت شده، مراجعه به طبیب نکرده و امثال آن. (یادداشتها ۸۵)



«غیرت» در بیت اول یعنی چه؟ رشک و حسد (چرخ)؟ یا غیرت الهی؟ سالها پیش در ضمن یادداشت‌هایی بر حافظ‌نامهٔ خرمشاهی نوشتم: غیرت به معنای حسد است، به قرینهٔ «چشم حسود مه چرخ» و نیز با توجه به «سیل فنا» و «بازی ایام». (مستدرک حافظ‌نامه، ۱۳۶۸، ۱۴۲۳) این در حالی است که ایشان آن را غیرت الهی معنی کرده بودند. (حافظ‌نامه ۱، ۵۵۱) دوست دانشور نگارنده در پاسخ نوشتند: اگر غیرت [...] مخصوصاً با توجه به یکدستی و انسجام مضمونی و اتحاد معنایی غزل [...] به معنای رشک و حسد عادی بشری باشد، هیچ معنایی از آن بیت و غزل به دست نمی‌آید، حسد چه کسی نسبت به فرزند حافظ؟ اگر بفهمایند حسد روزگار و ایام و چرخ، تعبیر محترمانه‌ای از قضای الهی است. اما این که می‌گویند: «غیرت الهی تاختن می‌آورد تا دل پریشان و پراکنده را جمع کند نه این که شخص را پریشان دل کند» در منطق عرفان درست نیست، و آنگاه با این فرض که این بنده اصلاً بویی از موضوع غیرت حق نبرده، توضیحاتی در این باره داده‌اند. اگر ایشان همچنان بر این نظر باشند، باید گفت که اختلاف ما در این باره هنوز باقی است.

اولاً باید پرسید: این همه بر چرخ و مشابهاً آن از بابت حسد و کین نسبت به آدمیان تاخته‌اند، آیا تعبیر محترمانه از قضای الهی بوده؟ یعنی می‌خواسته‌اند بگویند «خدا» ولی چیزی چون ترس یا شرم مانع آن می‌شده است؟ آیا کار پاکان آن روزگار را قیاس از ناپاکانی چون بندهٔ سرافکنده در این عصر نگرفته‌اند؟ ثانیاً چرا می‌فرمایند اگر غیرت را رشک و حسد بگیریم معنایی از بیت و حتی شعر به دست نمی‌آید؟ آیا به نظر ایشان اشکالی دارد که شاعر (با توجه به این که در اشعاری فشرده از این دست کمتر جای کافی برای توضیح هست) نخست به اجمال از یک رشک و حسد یاد کند که موجب چشم زخم بر فرزند او شده و سپس آن را در بیتی دیگر (ب ۶: آه و فریاد که

از چشم حسود مه چرخ...) ایضاح و توضیح کند؟ آیا میدان برای بیان و ادای چیزی در شعر تابدین حد تنگ است؟ ثالثاً اگر شاعر به غیرت الهی نظر داشت، به دلیل ایمان او به حق، لابد و لزوماً باید از آن تجلیل می کرد و آن را برحق و فوق میل و اراده خویش توصیف و آن را عین عدل تلقی می کرد و در برابرش سر تسلیم فرود می آورد، نه این که از وقوع غیرت حق با درد و دریغ یاد کند. آیا جز این است که شاعر به شهادت لحن و روال شعر خود را در معرض ظلم از جانب حسد و کین توزی چرخ می بیند؟ آیا باز غیر از این است که اگر او غیرت الهی را مدّ نظر داشت با چنین توصیفی - عیاذاً بالله - نفرت و کراهت را از آن برمی انگیزد؟ به لحن بنگریم: بلبلی با هزار خون دل و یک جهان آرزو گلی به کف می آورد، یا طوطی بینوادل به یک خرده شکر می بندد، آنگاه غیرت حق بی هیچ مقدمه و موجبی صمصام اقتدار برمی کشد تا این مایه دلخوشی را به قهر از او بستاند؛ به راستی شما چهره این خدا و وجهه این غیرت او را چگونه می بینید و چه نامی بر آن می گذارید؟ چرا همه چیز را با هم خلط می کنیم؟ غیرت حق تنها آنگاه برمی جوشد که پای کفر، شرک، ناسپاسی، نازش به فرزند و اهل، و غفلت از یاد او در میان باشد؛ در کدام گوشه شعر کمترین نشانی از چنین امور و عوارضی دیده اید؟ و اساساً یک سوگواره چه جای این حرفهاست؟ من، جسارتاً، قدری خبر دارم از غیرت الهی (همچنان که در هر مورد ضروری در این دفتر درباره اش سخن گفته ام) اما مگر اساساً نباید به اصطلاح اول برادری ثابت و بعد دعوی ارث کرد، یعنی مگر نخست نباید نوع شعر و موضع سخن را تعیین و سپس اقدام به تفسیر بر همان مبنا کرد؟ کجای این شعر بجز یک رثای ساده یا به تعبیری یک ضجه زنی در داغ فرزند است، و در کجای آن حتی یک گزاره عرفانی می بینید تا بتوان غیرت عارفانه را در آن پیش کشید؟ همچنین وقتی یک جا در شعر غیرت حق را عامل این مرگ و داغ دیدگی معرفی می کنید و آنگاه در بیتی دیگر آن را به «چشم حسود مه چرخ» منسوب می دارید، آیا تناقضی بین مرتکب نشده یا آن را به شاعری نبسته اید که در حقیقت هیچ گونه تناقضی در درون شعر مرتکب نشده است؟ اساساً آیا شاعری که در باب قوّت و قدرت و انسجام اندیشه اش این همه داد سخن می دهند، ممکن است یکچنین تناقض فاحشی را آن هم در یک گله جا مرتکب شود؟ خرّمشاهی عزیز، که خود به درستی بر یکدستی و اتحاد معنایی ابیات در این غزل تأکید کرده، این کوسه و ریش پهن را چگونه توجیه می کند؟ از دید بلاغت و انطباق سخن با مقتضای حال هم طرح چیزی چون غیرت حق مناسب چنین شعری نیست، یا به بیان دیگر نمی توان از



غیرت عرفانی به منزله یک کلید هرکاره در هر جا و هر گونه سخنی سود جست. به گمان بنده این گونه تفسیر شعر یکی از پیامدهای نگاه ساختاری نداشتن نسبت به شعر است. خلاصه این که «غیرت» در مطلع شعر همان حسد «مه چرخ» است و لاغیر. چرخ هم، با همه عظمت، خود چیزی نیست بجز مخلوقی چون دیگر مخلوقات، و قضایا هیچ ربطی به غیرت مصطلح در عرفان ندارد، درست همچنان که «فنا» (ب ۲) هیچ گونه ارتباطی به فنای عرفانی ندارد. ساختار کل شعر چیزی جز این در بر ندارد. و اما این غزل نیز مثل دیگر غزل‌های رثایی او هیچ چیز نه از عاطفه درد کم دارد و نه از مایه تخیل و غنای تصویری. مهم این است که این دست غزل‌ها به طور کلی در شمار تصویری‌ترین اشعار اویند و همین تأثیر تصاویر است که در خدمت بیان عاطفه سوگ و داغ‌دیدگی قرار می‌گیرد و نه تنها از آن نمی‌کاهد بلکه درد فقدان را به عینی‌ترین و ملموس‌ترین شکل خود به خواننده القامی کند. شاعرانی که در مرثیه‌سرایی خود کمتر به عامل تصویر اهمیت داده و تمامی یا عمده شعر را به دست عاطفه و دردسرایی سپرده‌اند، کاری ماندگار در این نوع فرعی (sub-genre) عرضه نداشته‌اند، حال آن‌که در نتیجه آمیزش ناگستنی دو بُعد عاطفه و تخیل است که مرثیه‌های حافظ توانسته‌اند با بهترین اشعار او پهلویزنند. در غزل حاضر هم هیچ بیتی از جنبه تصویری عاری نمانده است، اگرچه تصاویر او نوعاً در حدود نرم معمول در غزل باشد، چنان که در جای خود از صبغه کلی تصاویر و جهتگیری او در گزینش نوع آنها سخن گفته‌ام، از جمله این که (مثل مقتدایش سعدی) معمولاً گول ظاهر فریبنده تصویر، زرق و برق، پیچیدگی و خلاصه کیفیت چنین و چنان را نمی‌خورد، بلکه بیشتر به کارایی تصویر در درون بافت شعر و تأثیر آن از جهت ایجاد یا احیای ادراکات مورد نظر در مخاطب می‌اندیشد. مصداق آن استعاراتی چون بلبل، گل و شکر برای پدر و فرزند است، که نوعاً از ساده‌ترین و تکراری‌ترین تصاویر است، اما مهم نحوه به کارگیری آنهاست و این که همینها بیشترین تأثیر و انگیزش عاطفی را در خواننده شعر پدید می‌آورند، و ارزش هنری تصویر هم دقیقاً در چنین چیزی است.

- ۱ چو بادِ عزمِ سرِ کوی یار خواهم کرد  
نفس به بوی خوشش مُشکبار خواهم کرد
- ۲ هر آبروی که اندوختم ز دانش و دین  
نثار خاک ره آن نگار خواهم کرد
- ۳ به هرزه بی می و معشوقِ عمر می‌گذرد  
بطالتم بس، از امروز کار خواهم کرد
- ۴ صبا کجاست، که این جانِ خون‌گرفته چو گل  
فدای نکت گیسوی یار خواهم کرد
- ۵ چو شمع صبحدم شد ز مهر او روشن  
که عمر در سر این کار و بار خواهم کرد
- ۶ به یاد چشم تو خود را خراب خواهم ساخت  
بنای عهد قدیم استوار خواهم کرد
- ۷ نفاق و زرق نبخشد صفای دل، حافظ  
طریق رندی و عشق اختیار خواهم کرد

## ۲. خود خواجه:

- علم و فضلی که به چل سال دلم جمع آورد      ترسم آن نرگس ترکانه به یغما ببرد  
که در حقیقت فقط ترس نیست بلکه طوع نیز در آن هست، به مصداق:  
فدای چاک گریبان ماهر و یان باد      هزار خرقة تقوی و جامه پرهیز
- دانش: حافظ آن را بیشتر به معنای مطلق علوم به کار می‌برد، ولی «علم» را بیشتر به مدلول دینی آن. (نک. «علم» در: ح ۴۶/۳).
۳. لحنی طنزی دارد، این که بدون باده و دلدار گذراندن را به هرزه و به باطل زیستن می‌داند. لطفی هم دارد در وعده مؤکدی که به جبران مافات می‌دهد، و این که از این پس در این عوالم کاری کارستان خواهد کرد.
۴. خون گرفته: آن که او را حالی غیر عادی پس از قتل نفسی دست بدهد، آن که قتلی کرده و خار خار این قتل او را به وسواس اندازد، آن که قتلی کرده و آن قتل پای پیچ او شده

باشد و به قتل رسد، خون گیر شده. (دهخدا، یادداشت مؤلف) = مهدورالدم، کشتنی؛ خواه مطابق قول دهخدا قتلی کرده باشد، و خواه نه، یعنی هر اجل رسیده‌ای به هر صورت؛ امیر خسرو:

یار ترکش بست و مرکب راند بر عزم شکار

تا کد امین خون گرفته پیش او خواهد فتاد

(دیوان ۲۰۲)

امیرشاهی سبزواری:

تو خون گرفته چه آیی به کوی او هر دم؟

مگر چو من هوس خون خویشتن داری؟

(دیوان ۱۰۸)

خون گرفته را می توان استخدام به دو معنای متفاوت دانست: یکی همان کشتنی و اجل رسیده (در مورد شاعر) و دیگر به معنای سرخی (در خصوص گل) اگرچه گل را نیز می توان اجل رسیده و مردنی خواند، بدین دلیل که «همین پنج روز و شش باشد». نَکْهَت: عربی نَکْهَة = بوی دهان؛ نَکْه (مصدر) = ها کردن جلوی بینی کسی؛ مطابق صحاح، جمهرة و لسان العرب مطلق بوی دهان است، خواه خوش و خواه غیر آن، همچنان که از همین ماده «استنکاه» یعنی بوییدن دهان کسی که آیا شراب خورده است یا نه. (لسان العرب) اما در پارسی معمولاً بوی خوش است اعم از بوی دهان یا جز آن، مثل بیت متن، اما به ندرت به معنی بوی بد دهان یا مطلق بوی آن هم می آید، چنان که فردوسی می گوید:

نپیچید در جامه و سر بتافت      که از نکهتش بوی ناخوب یافت

(شاهنامه ۶، ۳۷۸)

سعدی، به معنای بوی خوش دهان:

باد بهشت می گذرد یا نسیم باغ؟      یا نکهت دهان تو یا بوی لادن است؟

(غ ۷۸)

۵. شمع صبحدم: ایهام: الف. شمعی که در هنگام صبح می سوزد. ب. خورشید، زیرا «شمع صبحدم» خود از استعاره‌های فراوان در مورد خورشید است.

مهر: ایهام میان معنای خورشید و عشق و محبت

م: (در «صبحدم» شناسه مفعولی (= مرا)

روشن: نیز ایهام یا استخدام است: الف. افروخته (در مورد شمع)؛ ب. معلوم و

مسلم و واضح (در باب موضوع)؛ نظیر این بیت او:

ببار، ای شمع، اشک از چشم خونین      که سوز دل شود بر خلق روشن

می‌گوید: این که شمع به هنگام برآمدن آفتاب صبحدم خاموش می‌شود، بر من معلوم کرد که جان من نیز مثل آن شمع بر سر کار محبت فنا خواهد شد، و این برایم مثل روز روشن است. ضمناً کلام دلالت بر این دارد که معشوق دارای نور قاهر و غالب چون خورشید است، و شاعر در برابر آن چون شمعی کوچک و زوال‌یافتنی.

۶. خراب: ایهام (مست لایعقل + ویران) که معنای ویران با «استوار» ایهام تضاد می‌سازد. لخت دوم هم ایهامی می‌نماید: الف. پیمان عشق با یار را دوباره برقرار و مستحکم خواهم کرد. ب. رسوم روزگار قدیم را در کار عشق‌ورزی زنده خواهم کرد، که در این معنی، مرادش برقرار داشتن آن شیوه عاشقی است که جان بر سر آن می‌نهادند. ایهام اخیر بر پایه دو معنای «عهد» است، چنان‌که مذکور افتاد.

۷. صفای دل: به بیانی از آن از پیر هرات بنگریم: «و دونِ انبیا یک گروه‌اند از مؤمنان اهل صفا، و ایشان قومی‌اند از سلطان نفس رسته، و دلها با مولی پیوسته، و سرها به اطلاع وی آراسته.» (صد میدان ۵۱)

- ۱ دل از من برد و روی از من نهان کرد
- خدا را، با که این بازی توان کرد؟
- ۲ سحر، تنهایی‌ام در قصد جان بود
- خیالش لطیفهای بیکران کرد
- ۳ چرا چون لاله خونین دل نباشم
- که بامانرگس او سرگران کرد؟
- ۴ کجا گویم که با این درد جانسوز
- طیبیم قصد جان ناتوان کرد؟
- ۵ بران سان سوخت چون شمع، که بر من
- صراحی گریه و بربط فغان کرد
- ۶ صبا، گر چاره داری، وقتِ وقت است
- که درد اشتیاقم قصد جان کرد
- ۷ میان مهربانان کی توان گفت
- که: یار من چنین گفت و چنان کرد؟
- ۸ عدو با جان حافظ آن نکردی
- که تسیر چشم آن ابرو کمان کرد

۱. عماد فقیه:

به هیچ دور چنین فتنه‌ای نگشت هویدا      که دل ربود ز خلقی و روی پنهان کرد  
(دیوان ۱۲۰)

۲. این مضمون هم بسی پیش از حافظ گفته شده؛ امیرحسن دهلوی:

شب اندر موج خون بودم، خیالش دستگیرم شد  
بحمدالله در آن غرقاب رویی آشنا دیدم  
(دیوان ۲۵۲)

سلمان:

از خیالت شکرها دارم، که در شبهای هجر

یار سلمان بود و الحق مهربان یاریم بود

(دیوان ۱۴۴)

حافظ، و نیز حسن دهلوی و سلمان، گفته‌اند: «خیال» یار، و نه خود او، که «نقاب ز رخ بر نمی‌کشد» و تنها فروغ یا خیال او را می‌توان دید.

سحر: قزوینی و سایر طبعهای معتبر: شب؛ حتی عیوضی (که اغلب همسان یا نزدیک به خانلری است) «شب» ضبط کرده. نیساری هم در دفتر دگرسانیها همین را برگزیده. البته نسخه‌بدل‌های ایشان نشان می‌دهد که فقط نسخه اقدم «یج» (مورخ ۸۱۳ کتابخانه سلیمانیة استانبول) «سحر» دارد و نسخه‌های قدیم بعدی «شب» دارند. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۴۸۴.) خانلری اقدم را ترجیح داده، ضبطی که به گمان من مرجوح بلکه مطابق عرف و سنت شعر غلط است، غلطی فاحش که جای شگفتی است که استاد بدان التفات نکرده‌اند. البته شاید به دلیل قدمت نسخه مذکور نتوان اشکال روشی بر ایشان گرفت؛ این کمترین نیز بارها از صدور حکمهای صرفاً ذوقی از سوی اهل حافظ در عین عدم توجه به نسخ اقدم انتقاد کرده، اما اجازه می‌طلبد در این مورد بپرسد: مگر غرض از تصحیح متن به دست دادن مناسبترین ضبطها نیست؟ و مگر نباید مصحح به آنچه در سنت شعری در حکم غلط است نیز التفات داشته باشد؟ گزینش چیزی، تنها به دلیل اقدمیت به صورت خود به خود، گاه ممکن است مشکلی از همین دست پدید آورد. توضیح این که: سحر به طور معمول هنگام سپری شدن شب دیجور درد و تنهایی و طلیعه و طلایه گشایش دل است، یعنی زمانی که به عکس متن خانلری هر گونه احساس دل‌آزار تنهایی از میان می‌رود. در عمل کجا دیده‌ایم که در سحر کسی از تنهایی، آن هم از نوع جان‌گیرش، بنالد؟ به یاد ندارم حتی یک مورد خلاف این در عمر خود دیده باشم. شواهدی هم که در اختیار دارم (و فقط دو تارا از امیرحسن و سلمان نقل کردم) همگی نشان می‌دهند که هر گونه سخن، شکوه و دردسرایی از تنهایی به هنگام شب بوده است، و نه سحر. آن آه سحر هم که می‌گویند فقط به اعتبار باور به تأثیر آن است، نه این که سحرگاه باعث ایجاد احساس درد و برکشیدن آه است، چه اگر هم غمی به هنگام سحر باشد معمولاً از نوع غم شاد است. حال اگر هم به فرض شاعری خلاف این بگویند مشمول ندرت و استثناست، که حکمی بر آن نمی‌توان کرد. وانگهی، هر گونه خیال و تخیل و خیالاتی شدن با نام شب گره خورده است و هنگام فروغ سحر جای چنین چیزی نیست.

۳. لاله را به دلیل سرخی اش خونین دل یا خونین کفن، و به اعتبار خال سیاه درون آن داغدار، داغدار ازل و نظایر آن گفته‌اند. (نیز نک. ح ۱۸/۷). نرگس را هم سرگران می‌خوانند به دلیل خمیدگی سر او در انتهای ساقه؛ اگرچه مست هم سرگران است و لذا اراده این صفت هم برای نرگس با توجه به حالت مخمورگونه چشم این گل امکان دارد. (نک. ح ۱۷/۳؛ از مستی نرگس هم در ابیات متعدد سخن رفته، از جمله، نک. ح ۲۱/۵).

۴. طبیب قصد جان‌کننده: پارادوکس است، و چنانچه در شعر عارفانه بیاید، بر پایه شطحیه‌ای است معروف که می‌توان «احیاء - اِماتَه» خواند، یعنی «او» عاشق را می‌کشد و همزمان زنده جاوید می‌سازد.

و اما حافظ همه گونه سخن و مضمونی درباره طبیب دارد، از خوبی و مهربانی گرفته تا بیوفایی، یا همین قصد جان بیمار کردن، ناتوانی از درمان و... مثل: خواهم که پیش میرمت، ای بیوفا طبیب... (۹۲/۵) و:

چندان که گفتم غم با طیبیان      درمان نکردند مسکین غریبان

م: (در طبیبم) شناسه ملکی مقدم است (= طبیب، قصد جان ناتوانم کرد).

۵. گریه صراحی: صوت قل قل ریزش شراب از دهانه یا گلوگاه صراحی، سبو و امثال اینها گاه تعبیر به گریه آن (هَقْ هَقْ) شده است، همچون بیت متن؛ گاهی هم به عکس، آن را به خنده (قهقهه) تعبیر کرده‌اند، همچنان که خود حافظ نیز آن را دارد: آن دم که به یک خنده دهم جان چو صراحی... (۳۲۶/۴) گاهی نیز صراحی را به اعتبار سرخی خون‌رنگ شراب یا این که خون رز است «خونین دل» خوانده‌اند؛ حافظ:

بیا وز غبن این سالوسیان بین      صراحی خون‌دل و بربط خروشان

بربط: = بربت، عود، کران [الکران = بربط؛ السامی فی الاسامی ۲۰۵-م] (مقدمه الادب، بهره نخستین ۶/۲۹۹) نوعی ساز زهی با سیمهایی از جنس نایلون، با کاسه بزرگ و دسته کوتاه و پرده‌بندی شده، با صوتی بم و بیشتر محزون؛ درباره نام آن و اشتقاق آن نظریات مختلف اظهار شده. برخی آن را معرب از «باربد» (نام موسیقیدان معروف عصر ساسانی) دانسته‌اند، اما نظر دیگر این است: معرب از پارسی میانه بَرَبَت barbat است و این یک از لغت یونانی bapbitos یا bapbito در لاتینی barbitos انگلیسی barbit؛ اشتقاق آن، برخلاف مشهور، نه از «باربد» بلکه از: بر (= سینه) + بط (= مرغابی) است، یعنی سازی شبیه به سینه مرغابی. تلفظ barbut ظاهراً به قیاس کلماتی نظیر kālbud پدید آمده است؛ نیز نک. علی‌اشرف صادقی، مسایل تاریخی زبان فارسی ۱۱۳-۱۱۸.

(حسن دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «بربط») زمخشری نیز در مقدمه‌الادب «بربط» را در ترجمه «عود» آورده است، و در شفاءالغلیل ص ۷۸ آمده است: بربط طنبوری است که سه تار ابریشمین دارد و نخستین کسی که آن را بنواخت عبدالله بن الربیع بود. (امیرحسن یزدگردی، نفثة‌المصدر، تعلیقات ۳۷۸) کلیه فرهنگها «بربط» را سینه مرغابی گرفته‌اند. کاتب خوارزمی در مفاتیح‌العلوم تصریح کرده: البَربَطُ هُوَ العود، و الکلمةُ الفارسیَّةُ وَ هِيَ بَرِبَطٌ، اَی صَدْرُ البَطِّ لِأَنَّ صَوْرَتَهُ تُشَبِّهُ صَدْرَ البَطِّ وَ عُنُقَهُ. فارمر آن را سازی ایرانی الاصل می‌داند که نواختن آن از قدیم در ایران رایج بوده، بعد به چین راه یافته، و باربیتوس barbitus یونانی را مأخوذ از «بربط» ایرانیان می‌داند. بربط ابتدا سه رشته سیم داشته و به این مناسبت آن را «سه‌تا» نیز می‌نامیده‌اند:

نکیسا چون زد این افسانه بر چنگ      سه‌تای باربد برداشت آهنگ

(خسرو و شیرین ۳۶۱؛ در متن: «ستای» -م)

سیمهای دیگری بعدها به آن افزوده شد تا به پنج رشته مزدوج (دوتایی) رسید. (برای اطلاع بیشتر، نک. مهدی ستایشگر، واژه‌نامه موسیقی ایران‌زمین، ذیل «بربط»). حافظ واژه «عود» را نیز به کار برده است. (نک. ح ۱۶۴/۸).

۶. وقتِ وقت: در پارسی، اضافه کلمه به خود برای تأکید یا مبالغه یا مطلق‌نمایی چیزی و امثال اینها فراوان صورت می‌گیرد. این قاعده اگرچه بیشتر در مورد صفت مصداق دارد، مثل: عالی‌عالی، جوان‌جوان، شیرین‌شیرین، گندیده‌گندیده، لیکن در مورد اسمهایی که بدل از صفت‌اند نیز به کار می‌رود، همچون: چوبِ چوب، آهنِ آهن، که ناظر به خصلت چوبین یا آهنین در چیزی است، یا در همین جا، که واژه «وقت» به معنای بموقع، بهنگام یا بجاست.

اشتیاق: چنان‌که در مورد «شوق» ذکر شد، این دو در حافظ فرق فارق با هم ندارند. البته میان آنها فرق گذارده‌اند، که پیشتر بیان شد. (نک. «شوق» در: ح ۵۷/۹). اینجا هم فرق آن از سوی داود انطاکی از زبان سهروردی ذکر می‌شود: «شوق غایبان را باشد [...] جمله خلق در مقام شوق‌اند، نه در مقام اشتیاق، از بهر آن‌که سطوت اشتیاق بنده را چنان مبهوت و مدهوش کند که او را نه اثری ماند و نه خبری.» (عوارف‌المعارف، ترجمه پارسی ۱۸۹) از ابوعلی دقاق منقول است که: شوق به ملاقات و دیدار آرام پذیرد، اما اشتیاق از بین نرود.

م: شناسه ملکی مقدم (= درد اشتیاق قصد جانم کرد).



- ۱ دست در حلقه آن زلف دو تا نتوان کرد
- تکیه بر عهد تو و باد صبا نتوان کرد
- ۲ آنچه سعی است، من اندر طلبت بنمایم
- این قَدَر هست که تغیر قضا نتوان کرد
- ۳ دامن دوست به صد خون دل افتاد به دست
- به فسوسی که کند خصم، رهان نتوان کرد
- ۴ عارضش را به مَثَل ماه فلک نتوان گفت
- نسبت یار به هر بی سر و پان نتوان کرد
- ۵ سروبالای من، آنکه که در آید به سماع
- چه محل جامه جان را که قبا نتوان کرد؟
- ۶ مشکل عشق، نه در حوصله دانش ماست
- حلّ این نکته بدین فکر خطا نتوان کرد
- ۷ چه بگویم که ترا ناز کی طبع لطیف
- تابه حدیست که آهسته دعا نتوان کرد
- ۸ نظر پاک تواند رخ جانان دیدن
- که در آینه نظر جز به صفان نتوان کرد
- ۹ غیر تم کشت که محبوب جهانی، لیکن
- روز و شب عربده با خلق خدا نتوان کرد
- ۱۰ بجز ابروی تو محراب دل حافظ نیست
- طاعت غیر تو در مذهب مان نتوان کرد

۱. عهد صبا: شعری منسوب به علی (ع) که عهد زنان همچون باد صبا دانسته شده است (از حیث بی ثباتی و دمدمی مزاجی):

دَعْ ذِكْرَهُنَّ فَمَا لَهُنَّ وَفَاءُ      رِيحُ الصَّبَا وَ عُهُودُهُنَّ سَوَاءُ  
يَكْسِرُنَ قَلْبَكَ ثُمَّ لَا يُجْبِرُنَهُ      وَ قُلُوبُهُنَّ مِنَ الْوَفَاءِ خَلَاءُ

(دیوان امام علی ۳۴)

(زنان را واگذار، که‌شان وفایی نیست. / باد صبا و پیمانهای آنان یکسان است. / دلت را می‌شکنند و پیوند آن نمی‌کنند. / و دل‌هاشان از وفا تهی است.) سلمان، هم در ناپایداری عهد صبا:

عهدیست تا نمی‌شنوم بویت از صبا      از تست یا ز سستی عهد صباست این؟

(دیوان ۲۵۰)

به نظر می‌رسد حافظ تأثیراتی از این غزل خواجو گرفته باشد:

پشت بر یار کمان‌ابروی مانتوان کرد      خویشتن را هدف تیر بلا نتوان کرد

(دیوان ۶۶۰)

(از جمله در مورد بیتی که در ح ب ۴ خواهد آمد.)

این‌که می‌گوید دست در حلقهٔ دو زلف یار نمی‌توان کرد از آن روی است که این حلقه، حلقهٔ اسارت دل نیز هست، ضمن این‌که ممکن است یار از این درازدستی برآشفته شود، چنان‌که گفته است: چو دست در سر زلفش زنم به تاب رود... (۲۱۶/۱) و یکی از معانی «تاب» خشم و برآشفتگی است. همچنین بعید نیست که «حلقه» ایهامی نیز به حلقه یا انگشتی زناشویی (نشانهٔ عهد و پیمان نکاح، به قرینهٔ «عهد») داشته باشد.

۲. ناصر بخارایی:

من هرچه جد و سعی بود می‌کنم، ولی      تغیر در نصیب مقدر نمی‌شود

(دیوان ۲۸۷)

معذور همی دار، که تقدیر همین بود      ما سعی نمودیم، به وصل تو قضانی

(همان ۳۹۴)

قَدَر: ایهام: الف. اندازهٔ چیزی (منتهی‌الارب) ب. اختیار، مقابل جبر (دهخدا) بدین سان با «قضا» ایهام تضاد می‌سازد.

تغییر کردن: = تغیر دادن (استعمال امروزین) از کاربردهای خاص افعال در شعر حافظ است، که چند بار دارد. (نک. ح ۵/۸).

بیت، درست مثل ابیات متعددی که تا کنون نمونه‌هاشان را داده‌ام، دو روی طنز و جد را همزمان دارد. روی طنزی آن این‌که: من نهایت کوشش خود را می‌کنم، ولی از من توقع درافتادن با قضا و تقدیر را نداشته باش. این همان چیزی است که خرّمشاهی تنها بدان پرداخته، اگرچه، شاید با قدری مبالغه، آن را حمل بر «استغنا نشان دادن در برابر معشوق» می‌کند. (حافظ‌نامه ۱، ۵۵۶) اما رویهٔ دیگر کاملاً جدی است: من می‌دانم

که سعی و طلب بایسته هر عشقی است و «مشاهده نتیجه مجاهده است.» (حالات و سخنان ابوسعید ابوالخیر ۵۲) اما وقتی به وصل تو قضا نشده باشد، از من، انسان ناتوان، کاری بر نمی آید. در شعر عرفانی (از این شمار) این معنی کاملاً جدی است، خاصه که این قضا و حکم جز به دست همین محبوب مورد خطاب نیست.

۳. نزاری قهستانی:

تابه چنگ آمدن زلف خواری، حالی دامن یار موافق نتوان داد از دست

(دیوان ۱، ۳۵۱)

فسوس کردن: اینجا تمسخر و استهزا کردن (نک. «افسوس» در: ح ۲۲/۲).  
 خصم: = دشمن، خصومت کننده، جمع: خُصوم (منتهی الارب) این معنای معروف و معمول آن در عربی و نیز پارسی است، اما در پارسی به معنای دیگری نیز، که مأخوذ از معنای اصلی آن است، می آید، مثل زن یا شوهر (بدین دلیل که مقابل یکدیگرند) طرف جدال یا بحث، هریک از دو طرف دعوی در امور قضایی و محکمه عدلیه، مدعی (با بار خاص آن به معنای ادعا کننده یا لاف زن در هر چیز، و معمولاً نابرجح یا ناتوان از اثبات ادعا) جفت در جنین و غیره. همچنین در متون دینی، آنگاه که در مقابل خدا یا الله یا دیگر معادلهای آن می آید یا در متون عرفانی، به ویژه اشعار عارفانه، در برابر حضرت حق یا نمادهایی چون دوست، یار، دلدار و... معنای ابلیس، شیطان یا اهریمن می یابد، به فحوای آیاتی همچون: إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمْ عَدُوٌّ فَاتَّخِذُوهُ عَدُوًّا (فاطر ۶). معادلهای آن در این گونه اشعار چون «دشمن» (نک. ح ۶۲/۸) «مدعی» (نک. ح ۱۴۸/۴) و غیره نیز همین مدلول را دارد. معنای دیگر «خصم» در قدیم آن چیزی است که امروز «رقیب» (در عشق یا زنجواست) گفته می شود. در توضیح «رقیب» (ح ۶/۲) گفتیم که این واژه در گذشته تنها به معنای مراقب و صیانت کننده از عورات و نوامیس به کار می رفته و استعمال آن به معنای رقیب عشقی یا ازدواجی امری مستحدث است. اکنون لازم به ذکر است که معنای یاد شده در قدیم بیشتر با همین «خصم» (و گاه «مدعی» و نظایر آن) بیان می شد، چنان که در اشعار عارفانه نیز در برابر حق و به معنای مانع و حایل برای وصال معشوق به کار می رود، مثل ابیات زیر از سنایی:

خصم تو بازار من بشکست و با خصم، ای صنم

مر ترا پیوسته بازار است، گویی نیست؟ هست

(دیوان ۸۲۲)

که «خصم تو» یعنی «طرف تو» و «ضد من»، کسی که شاعر می گوید عزیز کرده معشوق

است و شاعر را از رسیدن به یار باز داشته است. هم او در گلایه از معشوق:  
 ز بهر خصم همی سر مه سازد از دیده      چو دود یافت، ز بهر سنایی آمیزد  
 (همان ۸۵۶)

که می گوید: هر چیز خوب یار نصیب رقیب عشقی من و هر چیز بد او از آن من است.  
 خود خواجه گاهی «خصم» را به همین معنی آورده، از جمله در بیت متن، یا:  
 یارب، این قافله را لطف ازل بدرقه باد

که ازو خصم به دام آمد و معشوقه به کام

۴. خواجو (در بیتی از غزل پیشگفته):

قامتش را به صنوبر نتوان خواند، از آنک      نسبت سرو خرامان به گیان نتوان کرد  
 که روال جمله چه قدر شبیه بیت حافظ است، و به نظر می رسد حافظ فقط در محور  
 جانشینی به تغییر گزینه ها (پارادیمها) دست زده است.

بی سر و پای ماه: در شعر قدیم در موارد فراوان چیزهای گرد را، مثل گوی، مهره  
 نرد یا حقه بازی، خورشید و حتی خود فلک، بی سر و پا خوانده اند، که اصل آن  
 به معنای حقیقی و بر مبنای شکل گوی مانند و مدور و غلتان آنها بوده، با این تصوّر که  
 هر چیزی را که سر و دست و پای آن را قطع کنند، حالت گرد یا گردگونه می یابد و  
 اشیایی از این دست می توانند غلتان باشند (همچنان که صفت «سرگردان» را نیز به  
 همین دلیل بر آنها اطلاق کرده اند، چنان که حافظ هم «سرگردان» را برای گوی، ماه و  
 خورشید به کار گرفته است.) آنگاه این «بی سر و پا» از وضع حقیقی لفظ به معنای  
 کنایی رذل و بی مقدار تغییر یافته است. مولانا ماه را «بی پا» می خواند، که در وهله اول  
 ناظر به شکل آن و بعد غلتان و به سرعت روان شدن آن است:

می شدم در فنا چو مه بی پا      اینت بی پای پادوان که منم

(کلیات ۴، ۸۰)

عطار گوی را «بی سر و پا» می خواند:

بی سر و پای از آنم که دلم گوی صفت      در خم زلف چو چوگان تو سرگردان شد

(دیوان، طبع تقی تفضلی ۲۰۳)

مولانا، بسی پیش از حافظ، چرخ (= فلک) را «سرگردان» می نامد و آنگاه می گوید:  
 مثل من «بی پا و بی سر» است:

درنگر در آسمان، وین چرخ سرگردان بین

حال سرگردان این بی پا و بی سر یاد کن

(پیشین ۱۹۵)

سلمان هم فلک را چنین می نامد:

ما کجادر تو توانیم رسیدن، که فلک  
در پیت بی سر و پا گردد جهان می گردد  
(دیوان ۱۷۴)

خود حافظ:

تابی سر و پا باشد اوضاع فلک زین دست      در سر هوس ساقی، در دست شراب اولی  
۵. سماع: اینجا ظاهراً به معنای صرف طرب و دست افشانی و رقص و پایکوبی  
است، و نه سماع به معنای مصطلح صوفیه (اگرچه در سماع برخی فرقه های تصوف  
رقص و دست افشانی هم روا شمرده شده است). معنای طرب و پایکوبی هم در  
برخی ابیات حافظ آمده است. (نک. ح ۳۲/۶).

محل: مجازاً قدر و منزلت، جاه، اعتبار، رتبت (دهخدا) «جان را چه محل» در یک  
رباعی که نجم رازی نقل کرده آمده است:

ای دل، به هوای دوست جان را در باز      جان را چه محل؟ هردو جهان را در باز  
(مرصاد ۱۹۴)

حافظ «بی محل» را به معنای بیجا، بی هنگام، بی ثبات و بی اعتبار آورده: ... جهان و  
کار جهان بی ثبات و بی محل است (نک. ح ۴۶/۴).

قبا کردن: = دریدن و پاره کردن جامه، پیراهن، دُرّاعه و غیره؛ استعمالی است  
مجازی، و دلیل آن این که قبا جامه جلوباز است که با تکه بسته می شود و وقتی  
خرقه، پیراهن یا هر جامه پیش بسته دیگر را از قسمت جلو به دو پاره کنند شبیه به قبا  
می شود؛ ادیب صابر:

ای سرو، تو با قباء و عشق تو      دُرّاعه زهد من قبا کرده  
(دیوان ۳۴۳)

انوری:

چون کلاه خواجگی یکباره بنهادم ز سر

جان من، پیراهن صبرم قبا تا کی کنی؟  
(دیوان ۹۳۷)

خاقانی:

خیاط روزگار به بالای هیچ کس      پیراهنی ندوخت که آن را قبا نکرد  
(دیوان ۷۶۵)

«جامه جان (یا خرقة یا پیراهن جان) قبا کردن یا شدن» هم بارها به کار رفته است؛

امیر خسرو:

می رفت سوار او و به نظاره زهر سوی      شد جامه قبا، جامه جان نیز قبا شد  
(دیوان ۱۶۰)

خواجو:

بگشا کمر، که جامه جان را قبا کنم      گر زان که دست من به میانت کمر شود  
(دیوان ۴۱۸)

حافظ به صورت صفت «جامه قبا» هم دارد: همچو حافظ به خرابات روم  
جامه قبا... (۳۰۵/۶) گفتنی است که قایل شدن هر گونه جامه برای جان و قبا کردن آن  
در کلیت امر، کوششی است برای حسی کردن چیزی که از مجردات و معانی است. در  
این باب بد نیست از مولانای شمس یادی شود که حیرت انگیزترین تصاویر عینی و  
محسوس را از جان به دست داده است، همچون آب بر سر جان زدن برای خوابانیدن  
جوشش آن، این که جان از ذوق یار چون گربه لب خود می لیسد، فرش جان را روفتن،  
جان دستک زن، جانی که بی گشن (جفتگیری) می زاید، و دهها تعبیر جذاب دیگر،  
چنان که هیچ شاعری را در این مورد بخصوص سنجش پذیر با او نمی دانم.

بیت متن به زبان ساده می گوید: وقتی چنین معشوق بالابلندی «به عزم رقص»  
بر می خیزد، اگر جانت را برایش ندهی، این جان به چه کاری می آید؟

۶. حوصله: در اصل به معنی چینه دان مرغ، مجازاً به معنی ظرفیت و گنجایی؛

سعدی:

چون میسر شدی، ای دُر ز دریا برتر؟

چون به دست آمدی، ای لقمه از حوصله بیش؟

(غ ۳۳۹)

جامه ای پهن تر از کارگه امکانی      لقمه ای بیشتر از حوصله ادراکی

(غ ۵۸۹)

حافظ «کم حوصله» و «تنگ حوصله» را به معنی کم ظرف آورده. معنای امروزی  
در قدیم معمول نبوده است.

این چیزی است که بارها به شکلهای مختلف گفته است، مثل:

|                                    |                                    |
|------------------------------------|------------------------------------|
| ای که از دفتر عقل آیت عشق آموزی    | ترسم این نکته به تحقیق ندانی دانست |
| عجب علمیت علم هیأت عشق             | که چرخ هشتمش هفتم زمین است         |
| حلاج بر سر دار، این نکته خوش سراید | از شافعی نپرسند امثال این مسائل    |

۷. بیت مصداق همان است که می‌گویند: فلان از گُل خوشتر هم که بگویی می‌رنجد. معشوق چنان نرم و نازک است که حتی از دعای زیرلبی (به جان خود او) هم رنجه می‌شود. ظاهرش اندکی طنز دارد، لیکن لطافت مطلق یار جنبه کاملاً جدی آن است (همچنان که در مورد بیت ۲ هم طنز و جدّ به موازات همدیگر هست).  
۸. از مضامین شایع شعر عارفانه است؛ عراقی:

دلم، که آینه‌ای شد، چرا نمی‌تابد درو رخ تو؟ همانا که نیست آینه پاک

(کلیات ۲۱۹)

سعدی:

سعدی، حجاب نیست، تو آینه پاک دار

زنگار خورده چون بنماید جمال دوست؟

(غ ۹۷)

حافظ خود چند بار دیگر مضمون تشبیه دل به آینه و بایستگی پاک بودن و عکس‌پذیر شدن آن برای جلوه یار را دارد.

۹. غیرت: در اینجا، هم معنای لغوی خود، یعنی رشک و حسد نسبت به غیر، را دارد، و هم ناظر به معنای مصطلح عرفانی آن است، زیرا معشوق را محبوب جهانیان خوانده، که از نشانه‌های آشکار عرفانی بودن شعر است. شاعران در مورد رشک و حسد در عشق (خواه معمولی و خواه عرفانی) چنان مبالغه کرده‌اند که گاه می‌گویند به چشم خود نیز که روی یار را می‌بیند رشک می‌برند؛ مسعود سعد (در شعر غیر عرفانی):

اندیشه نخواهم که به تو برگذرد رشک آیدم از دیده که در تو نگرَد

(دیوان ۲، ۹۹۸)

و اما عربده کردن با خلق الله را اوحدی (در شعر عرفانی) دارد، و بعید نیست حافظ از آن تأثیر گرفته باشد:

همه عالم به جمالت نگرانند و ز غیرت من آشفته کنون با همه عالم به نبردم

(دیوان ۲۶۶)

(نیز نک. «غیرت عاشق» در: ح ۵۰/۸).

و اما حافظ در اینجا هم طنز و جدّ، هر دو، را به کار می‌گیرد. لحن طنز در این‌که می‌گوید: غیرت به جای خود، و من هم می‌ورزم، اما تو (دلدار) که از من تنهای ناتوان توقع نداری با عالم و آدم گلاویز شوم، داری؟ لیکن جنبه جدّ در همان محبوب تمامی

عالمیان بودن است، و نکته بیت هم در این است که معشوق شاید همان آفریدگار جهانیان است. به نظر می‌رسد خواجه آمیختن شوخی و جدی را در این سنخ مضمون دوست می‌دارد، همچنان که محبوب را «شاهد هرجایی» می‌خواند، که طنز آن مشخص است، اما جد آن باز مثل بیت متن دقیقاً همان حاضر و ناظر در همه جا و در هر دلی است:

یارب، به که شاید گفت این نکته که در عالم رخساره به کس ننمود آن شاهد هرجایی؟  
۱۰. ناصر بخارایی:

خلاف مذهب عاشق، به مسجد گر روم، باشد خیال طاق ابروی تو چون محراب در پیشم  
(دیوان ۳۳۷)

(در باب محراب ابرو، نک. ح ۷۰/۱۱)

\* \* \*

قراین کافی هست بر این که غزل اغراض عرفانی را دنبال می‌کند و عشقی که شاعر از آن سخن می‌گوید دارای مشخصه عرفانی، به ویژه مطلقیت آن است (که در توضیح ب ۹ ذکر شد). از لحن طنزآمیز شاعر در برخی ابیات هم نباید برداشت نادرست کرد. همچنین اگر شعر را تنها یک غزل عاشقانه معمولی بینگاریم، آنگاه شاید مثل خرّمشاهی عزیز مثلاً همان بیت ۹ را حمل بر بی‌نیازی نشان دادن شاعر به معشوق کنیم و بگوییم: شاعر می‌گوید: من «نمی‌توانم کار و کاسبی خود [...] را رها کنم و شب و روز با عاشقان بی‌شمار تو دست به گریبان شوم.» یا «با آن که دم از غیرت می‌زند ولی عملاً چندان غیرتی به خرج نمی‌دهد.» (حافظ‌نامه ۱، ۵۶۰-۵۶۱) این نگارنده، چنان که دیدید، طنز بیت و تعبیر ایشان را نادرست نمی‌داند، لیکن بر آن است که این طنز همه چیز بیت نیست، بلکه یک روی کاملاً جدی هم دارد، ضمن این که به راستی دشوار است جمع میان این دو جنبه کردن و چیرگی فراوان بر سخن می‌طلبد. من در موارد بسیاری مشکل برخی تفاسیر حافظ را که بدون التفات کافی به کل ساختار شعر و روابط ابیات و اجزا فقط به صورت بیت به بیت و به صورت باز کردن حسابی جدید برای هر بیت و لحاظ نکردن قبل یا بعد آن صورت می‌گیرد یادآور شده‌ام و گمان می‌کنم این نیز از همان مقوله باشد. دلیل من، یا مشکل تفسیر این بیت بر اساس تنها یک ضلع طنزی، این است که با برخی از ابیات دیگر متناقض و ناسازگار می‌افتد، به ویژه بیت ۳، که شاعر به صراحت می‌گوید: دامن دوست را، با آن همه دشواریهایی



که برای گرفتن آن متحمل شده، به هیچ حال از دست نباید داد؛ این کجایش با آن بی‌نیازی نشان دادن یا غیرت نورزیدن می‌خواند؟ بارها گفته‌ام که تناقض محتوایی و موضوعی در درون یک شعر واحد هرگز روانیست و حافظ هم معمولاً ناسازگاری از نوع درون‌شعری ندارد (و آنچه برخی پژوهندگان از این بابت به او نسبت داده‌اند بیشتر معلول اشتباه خودشان در خوانش و برداشت، برخی مشکلات مربوط به ضبط متن، و به هر حال ناشی از چیزی بجز عملکرد خود شاعر بوده است. خرّمشاهی در مورد بیت ۲ نیز به همان صورت برخورد کرده و فقط جنبه طنزی را لحاظ کرده است: «من در طلب تو بالای جان نمی‌زنم. حتی المقدور کوشش می‌کنم، اما اگر موفق نشدم تقصیر من نیست، تقدیر الهی است.» (همان ۵۵۶) باز آن ضلع جدّ، که در اینجا هم مغفول مانده، این است که معشوق ظاهراً بدلی از همان «تقدیرکننده» یا «إله» است؛ کدام بی‌نیازی یا استغنا زدن در برابر او ممکن است؟ آیا این همان محبوبی نیست که خواجه بارها و بارها به تسلیم محض در ساحت او و این که «گدای» او باشد فخر ورزیده و «خاک کوی» او را «به صحرای قیامت» بر فرق سر «از بهر مباحات» می‌ریزد؟ در این بیت هم می‌خواهد بگوید: قضا همان قضای محتوم توست. دامن این «دوست» است که «رها نتوان کرد».

- ۱ دیدی، ای دل، که غم عشق دگر بار چه کرد؟  
چون بشد دلبر و بایار وفادار چه کرد؟
- ۲ وه ازان نرگس جادو، که چه بازی انگیخت  
آه ازان مست، که با مردم هشیار چه کرد
- ۳ اشک من رنگ شفق یافت ز بی مهری یار  
طالع بی شَفَقَت بین که درین کار چه کرد
- ۴ برقی از منزل لیلی بدرخشید سحر  
وه که با خرمن مجنونِ دل افگار چه کرد
- ۵ ساقیا، جام می ام ده، که نگارنده غیب  
نیست معلوم که در پرده اسرار چه کرد
- ۶ آن که پر نقش زد این دایره مینایی  
کس ندانست که در گردش پرگار چه کرد
- ۷ فکر عشق، آتش غم در دل حافظ می سوخت  
یار دیرینه ببینید که بایار چه کرد

۱. شدن: رفتن معشوق، در شعر عارفانه، استعاره از استتار یا نهان شدن او از چشم دل است، همچنان که آمدن وی به معنای تجلی و روی نمودن.  
۲. سعدی:

آن چشم مست بین، که به شوخی و دلبری      قصد هلاک مردم هشیار می کند  
(غ ۲۴۲)

بازی: شیطنت، نیرنگ، دغا، فریب (دهخدا) همچنان که در اشعاری از این دست به همین معنی است: بازی دهر بشکندش بیضه در کلاه... (۱۲۹/۲)... چه کنم؟ بازی ایام مرا غافل کرد (۱۳۰/۷)

مردم: ایهام میان معنای معروف و مردمک چشم (به قرینه افسون و جادو و بازی، که در پیش مردم چشم شگفت زده بیننده صورت می گیرد.) در بیت منقول از سعدی هم همین ایهام در «مردم» به نظر می رسد.

۳. شفق - شَفَقَتْ: این دو واژه هم‌ماده‌اند و معنای اصلی شان ترس و تحذّر است. الشَّفَقُ الخوف. وقتی می‌گویند: أَشْفَقْتُ عليه، یعنی او را نصیحت کردم، و من «مُشَفِق» و «شفیق» هستم [= ناصح و نیکخواه - م] اما هرگاه بگویند: أَشْفَقْتُ مِنْهُ، فقط یعنی «حَذَرْتُ» [= حذر کردم و بیم داشتم از او - م] (لسان‌العرب) شفق: بقیه نور خورشید و سرخی آن در اول شب، که در مغرب تا هنگام نماز عشا دیده می‌شود. فرّاء از برخی اعراب نقل می‌کند که «شفق» به معنای جامه‌ای است که رنگ سرخ زده شده باشد. (صاح) دیدیم که «شفق» و «شفقة» در عربی یعنی ترس و تحذّر؛ اما در پارسی نه شفق به این معنی می‌آید، و نه شفقت دقیقاً بدین معنی است، بلکه معمولاً مهربانی و خیرخواهی از آن اراده می‌شود. تبدیل معنای ترس، تحذّر و احتیاط به معنای اخیر از آن روی است که ترس از کف رفتن چیزی سبب مهربانی به دیگری می‌شود. بهاء ولد این را به خوبی بیان داشته است: «الشَّفَقَةُ عَلَى خَلْقِ اللَّهِ، این است که ترسان باشی که این نعمت از تو برود.» (معارف ۵۵) در قرآن هم آنچه از ماده «ش ف ق» آمده به همان معنای تحذّر و انداز است. در پارسی و به معنای مهربانی و دلسوزی، سعدی:

رحمتی کن، که به سر می‌گردم      شفقتی بر، که به جان می‌سوزم

(غ ۴۰۰)

بر همین قیاس، «بی‌شفقت» در بیت حافظ یعنی نامهربان، نادلسوز یا بی‌رحم، همچنان که صفت آن «شفیق» در دیگر اشعار او معنای مهربان، دلسوز و نیکخواه و موافق دارد، همچنان که در پارسی مستعمل است.

و اما در بیت متن می‌خواهد با بهره‌گیری از سرخی شفق، تصویر خون و اشک خونین را بدهد، چه «بی‌شفقت» هم تداعی بیرحمی و خونریزی دارد. شاعران میان شفق و شفقت یا شفیق جناس اشتقاق ساخته‌اند، همچنان که حافظ. همچنین شفق را گاهی خون خوانده یا آن را همراه با خون آورده‌اند؛ نظامی:

صبح چو در گریه من بنگریست      بر شفق از شفقت من خون گریست

(مخزن ۶۹)

مولانا:

تیغ کشید آفتاب، خون شفق را بریخت

خون هزاران شفق، طلعت او را حلال

(کلیات ۳، ۱۵۴)

مجد همگر:

در رفتن شمس از شفق خون بچکید      مه چهره بکند و زهره گیسو ببرید  
(سعید نفیسی، مجدالدین همگر شیرازی ۲۱)

امیر حسن دهلوی:

من از تو چون شفق در طشت خونم      تو مه خوش خفته در خرگاه بودی  
(دیوان ۳۷۷)

در این بیت حافظ هم میان این دو رابطه برقرار است:

به یاد شخص نزارم، که غرق خون دل است

هلال را به کنار شفق کنید نگاه

(نک. ح ۴۰۸/۳)

بی مهری: ایهام: الف. نامهربانی؛ ب. بی خورشیدی (که «شفق» همین مدلول را دارد).

طالع: نیز ایهام دارد میان معنای بخت یا زایچه و طلوع کننده. در این «طالع» در حقیقت بخت «غارب» است.

۴. خواجو:

از خم سلسله طره لیلی تابی      از برای دل مجنون فگار آوردند

(دیوان ۲۵۲)

برق: احوال عرفانی را چون برق گذران توصیف کرده اند. (نک. «حال - مقام» در: ح ۷/۲). به همین سان تجلیات حضرت حق را. (نک. «تجلی» در: ح ۱۴۸/۱). حال به نظر می رسد حافظ یا از نخستین تجلی حق بر کل مخلوقات در سپیده دم آفرینش به فحوای قدسیه «کُنْتُ کُنْزاً مَخْفِیاً...» سخن می گوید، که با آن همه عالم را عاشق و شیفته خود کرده است، و یا مراد از «مجنون» شخص شاعر به انفراد است. به نظر می رسد اراده هر دو ممکن باشد، اگرچه با توجه به کل شعر و حسب حال شاعر، معنای دوم بهتر می نماید. این برق یا بارقه تجلی، بی گمان احوالی را در درون عاشق (شاعر) پدید می آورد، بنابراین «برق» را، هم می توان به تجلیات گذرای معشوق معنی کرد، و هم احوال زودگذر عاشق. برق و بارقه: تجلی، نوری و جودی است ذاتی در مقام روحی، که از مقام اقدس در اوایل کشف ظاهر و سریعاً خاموش می شود. (ترجمه و شرح اصطلاحات الصوفیه عبدالرزاق کاشانی ۶۶) در اصطلاحنامه دیگر، با استناد به همین بیت حافظ: «برق: لمعات عشق و لمعات شوق را گویند که از ذات اقدس و حضرات مقدس بر دل سالک لایح گردد، اما آن را ثبات و قراری نباشد، و این در مبادی سلوک

عاشقان باشد؛ بیت: برقی از منزل...» (مرآت عشاق، نقل از برتلس، تصوّف و ادبیات تصوّف ۱۷۸) حافظ در شعری دیگر وصال را به برق مانده کرده است: شَمَمْتُ رَوْحَ وِدَادٍ وَ شِمْتُ بَرَقَ وِصال... (۲۹۷/۱)

دل افگار: = خسته دل، دل آزرده، غمگین؛ افگار: احتمالاً از ریشه ایرانی باستان ava-kāra مرکب از ava (پیشوند) و kāra مشتق از ریشه - kar = آسیب رساندن؛ قس سنسکریت krnāti = آسیب می‌رساند، می‌کشد. افگار: جراحت پشت چاروا [...] و به معنی زمین‌گیر و به جا مانده و آزرده هم آمده است. برهان. افگار دن = خستن، مجروح کردن (فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «افگار») فردوسی:

شنیده بگفتند با شهریار دلش گشت زان پاسخ او فگار

(شاهنامه ۸، ۲۶۰)

۶. پرنقش: واژه «نقش» در اینجا هم به نظر می‌رسد بیشتر به معنای خطوط و دوائر و طرحی که از آنها پدید می‌آید باشد تا نگار و رنگ و امثال اینها، زیرا در مورد آسمان و افلاک و انجم، آنچه بیشتر لحاظ می‌شود همین معنی است. البته نقش دارای معنای نگار، رنگ و رنگ‌آمیزی نیز هست: نقش = نگار کردن چیزی را به دو یا چند رنگ (دهخدا، ضمن این که در یادداشتی از مؤلف و علامه فقید واژه «نقش» معرّب «نگاشتن» پارسی دانسته شده، که این نگارنده در منابع خود چیزی که مؤید این تعریب باشد نیافت.) به هر حال آنچه بنده را به معنای خطوط و دوائر و طرحهای حاصل از آنها متمایل می‌کند کاربرد «پرگار» است، که مناسب آن است، چنان که پیشتر هم در این بیت حافظ دیدیم:

خیز تا بر کِلک آن نقاش جان افشان کنیم

کاین همه نقش عجب در گردش پرگار داشت

(نیز نک. ح ۷۹/۵).

دایره مینایی: دایره شیشه‌گونه، استعاره از آسمان به دلیل رنگ و نمای آن، که همچون شیشه یا بلور است = گنبد مینا، طاق مینا (که این هر دو در شعر حافظ آمده است.) (در مورد خود «مینا» نک. ح ۱۳۶/۵).

خواجه در بیت متن و در ارتباط با اسرار ناگشودنی آسمان و افلاک، طلب باده می‌کند، همچنان که در رویارویی با هر مسأله و مشکل صعب و هر راز ناگشودنی، از جمله اسرار مغیبات و امور و رای حدّ علم و عقل آدمی درخواست می‌می‌کند، چون می‌در خصوص آن دسته از امور غیبی که اساساً ناگشودنی است، تسکینی است برای

ذهن سر به سنگ خورده، و برای مشکل عشق، که ورای علم دفتر است، یگانه راه گشایش. حافظ در موردی مشابه می گوید:

زین دایره مینا، خونین جگرم، می ده      تا حل کنم این مشکل در ساغر مینایی  
پرگار: نک. ح ۷۹/۵.

\* \* \*

عمده محتوای غزل بر حول محور شکوه عاشقانه از یاری است که زمانی رخسار او چون برقی جهنده بر بیننده درخشیده، خرم هستی او را به آتش کشیده و آنگاه باز روی در نقاب پوشیده است؛ به قول خودش:

دل از من برد و روی از من نهان کرد      خدا را، با که این بازی توان کرد؟  
که در اینجا هم سخن از «بازی» یا لطایف الحیل معشوق است، یا این بیت، که باز از تجلی و آنگاه استتار همین یار ابراز شگفتی می کند:

شیدا از آن شدم که نگارم چو ماه نو      ابرو نمود و جلوه گری کرد و رو بیست  
از آغاز غزل، چهار بیت پیرامون جلوه جادویی دلدار و نهان شدن و وانهادن عاشق جفاکش است، ضمن این که در بیت آخر هم باز به همین گلایه باز می گردد. اما آنچه درباره ساختار کلی شعر گفتنی است این که حیرت زدگی و پرسش شاعر در خصوص کار و کردار دلدار، او را بر آن می دارد تا این رفتار اسرارآمیز را به کردار معشوق با کل عالم هستی تعمیم دهد، چنان که بیت های ۵ و ۶ حاوی اسرار ناگشودنی کائنات و تمامت افلاک و انجم است و پرسش لادری وار شاعر از این که معلوم نیست در پرده آفرینش چه رفته است که اذهان بشری این گونه ناتوان بر گرد خود می گردد و کمترین راهی به درون پرده نمی یابد. اما تفاوتی در این باره با فلسفه مبتنی بر لادریگری و شک هست، و آن این که وجود یک «نگارنده غیب» که همه چیز در دست اوست، این شعر و نظایر آن را همچنان داخل در محدوده عارفانه و به دور از شایبه شک و نفی باقی می گذارد.

- ۱ دوستان، دختر رَز توبه ز مستوری کرد  
شد سوی محتسب و کار به دستوری کرد
- ۲ آمد از پرده به مجلس، عرّش پاک کنید  
تابگوید به حریفان که چرادوری کرد
- ۳ جای آن است که در عقد وصالش گیرند  
دختری مست چنین کاین همه مستوری کرد
- ۴ مژدگانی بده، ای دل، که دگر مطرب عشق  
راه مستانه زد و چارهٔ مـخموری کرد
- ۵ نه شگفت ار گل طبعم ز نسیمش بشکفت  
مرغ شبخوان طرب از برگ گل سوری کرد
- ۶ نه به هفت آب، که رنگش به صد آتش نرود  
آنچه با خرقهٔ زاهد می انگوری کرد
- ۷ حافظ، افتادگی از دست مده، زان که حسود  
عرض و مال و دل و دین در سر مغروری کرد

۱. دختر رز: = بنت العنب، شراب، و نیز خود انگور (نک. ح ۵/۹).  
مستوری: در لغت پوشیدگی، ستر و پرده‌داری است، و به طریق مجاز (ذکر لازم و ارادهٔ ملزوم) معنای عفت و نجابت می‌یابد، لیکن، چنان که پیشتر ذکر شده، در ادب پارسی معنایی کلی‌تر، معادل زهد و پارسایی پیدا کرده، همچنان که «مستور» عملاً همان زاهد است، که در برابر «عاشق» یا «مست» و نظایر اینها قرار می‌گیرد. (نیز نک. ح ۱۲/۶، و در مورد گروهبندی که این نگارنده از دو طایفهٔ مستور و مست کرده، نک. ج ۱، زیر عنوان «مستور و مست».) بنابراین، توبه از مستوری، درست مثل توبه از زهد و پارسایی یا توبه از خود توبه است. وقتی دختری از مستوری توبه کند، یعنی می‌خواهد پردهٔ ستر و عفاف را بدرد و بی‌حفاظ و روی‌گشاده (= خلیع العذار) در انظار و میان محافل مردان ظاهر شود. مستوری او هم تعبیری است از ایامی که شراب، مطابق قاعدهٔ شراب‌سازی، در درون خم و در مکانی تاریک و به دور از نور

آفتاب قرار داده، در آن محکم بسته و خشتی بر روی آن نهاده می‌شد تا آنگاه که به عمل آید و به قول خواجه از حالت مستوری به در آید و در دستان باده‌خواران قرار گیرد. و اما طنز بیت بر پایه پارادوکس توبه از مستوری است، حالا آن‌که به طور معمول توبه را به عکس، از چیزهای خلاف شرع و عفت می‌کنند. جنبه دیگر طنز در این است که این دختر، پس از چنین توبه‌ای، برای این‌که حشر و نشر او با مردان می‌خواره و جهة قانونی یابد و مُجاز تلقی شود، یگراست نزد محتسب می‌رود تا از او همچون زنان بدکاره پروانه کار بگیرد. محتسب هم از اعضای نهادی است به نام دیوان احتساب یا دیوان شرع، که لابد متمایل بدان است که نابهنجاریهایی از این دست را هم در زیر پوششی به نام اجازه رسمی کار در «بیت اللطف»‌ها یا کوی و برزن بهنجار جلوه دهد. جایگاه محتسب (همیشه منفور) هم تا حد دخالت و نظارت در کار فواحش فروکاسته می‌شود. (در باب محتسب، نک. ح ۴۲/۱).

دستوری: (حاصل مصدر) ایهام: الف. اجازه، اذن، رخصت، و [در اینجا] جواز (معین، دهخدا) نظامی:

به تدبیر پیران بسیار سال      به دستوری اختر نیکفال

(اقبالنامه ۴۱، شاهد برگرفته از دهخدا)

ب. زن بد مُجاز از شحنة (دهخدا، یادداشت مؤلف) آن دسته از زنان بدعمل که از جانب شحنة اجازه و اذن خاص داشته باشند، قحبه مجاز از محتسب. در دهخدا شاهدی از متن پهلوی خسرو کواتان و رتک آمده که نشان می‌دهد که به این معنی، شاهدی بس کهن است. در آنجا بوی چند چیز برشمرده شده و از جمله آمده است: «خیری زرد بوی ایدون چون (بوی) زن آزاد و ناروسپی؛ کافور بوی ایدون چون بوی دستوری». در متون شعر دری نیز شواهدی هست، هرچند نادر، لیکن می‌توان احتمال داد که حافظ از چنین واژه و معنایی باخبر بوده است؛ نظامی:

هر سخنی کز ادبش دوری است      دست برو مال، که دستوری است

(مخزن ۱۷۹)

این بیت در دهخدا به شاهد همان معنی آمده، اما وحید (که یا از این معنی اطلاعی نداشته و یا در صورت اطلاع هم آن را مناسب بیت نمی‌دیده) آن را چنین معنی کرده است: «به دستوری من دست بر او مال و حک کن.» (همان جا - ح) اما شاهد دیگر دهخدا جای تردیدی در آن باقی نمی‌گذارد؛ از او حدی مراغی، در مثنوی جام جم:

اصل در زن سداد و مستوریست      و گرش این دو نیست، دستوریست

(دیوان ۵۴۵)



ضمناً در همان مدخل، بیت حافظ نیز به شاهد همین معنی نقل شده است.  
 ۲. تصویری است گویا از شراب، چون دختری که راهی دراز از خُم پنهان تا محفل میخواران، نفس زنان و عرقیزان طی کرده، در آن حال طبعاً نای حرف زدن ندارد، مگر این که عرق از او بسترند و نفسی تازه کند، آنگاه دلیل دوری را بازگوید.  
 ۳. مستی و مستوری هم پارادوکس است، زیرا با هم جمع نمی‌شوند. توصیه به بستن عقد نکاح با او نیز دلیلی روشن دارد: مستوری، چون در قدیم برای ازدواج به دنبال مستوران و عفیفان می‌رفتند؛ به قول او حدی:

زن مستور، شمع خانه بود      زن شوخ، آفت زمانه بود

(دیوان ۵۴۸)

حافظ می‌گوید: دختری (شرابی) که در مدتی دراز پوشیده مانده، سزاوار مزاجت و ملازمت دایم (پیوسته نوشیدن) است. همچنین عقد ازدواج بستن با دختری که اکنون نامستور و بی حفاظ است می‌تواند طنز یا طیبت تلقی شود.  
 ۴. ملاحظه می‌کنید که مطرب عشق است، همان که «عجب ساز و نوایی دارد» و هرچه می‌نوازد «راه به جایی دارد»، جایی که هر که نغمه‌ای از او بشنود راه آن «جا» را جستجو می‌کند، نغمه‌ای سرمست کننده که جز از زیر و بم ساز محبت بر نمی‌خیزد و خمار بی معنایی و بی‌حاصلی را می‌شکند. دو حس سامعه (راه) و ذائقه (باده) به هم درآمیخته‌اند تا ابعاد این عوالم معنوی و مجرد را بیان دارند.

راه: جایگزین اصطلاحات متعددی در موسیقی است، چون لحن، نغمه، مقام، دستان، پرده، نوا، آهنگ، گوشه، شعبه، سرود، طریقه خوانندگی و نوازندگی. واژه «راه» جزئی از نام لحن مورد نظر محسوب می‌شده، مانند راه خارکش، راه گل، راه ماوراءالنهری، راه شب‌دیز، راه قلندر، راه خسروانی، راه حجاز و... که هر کدام در دواوین بعضی از شعرا به اقتضای کلام ذکر گردیده است. (مهدی ستایشگر، واژه‌نامه موسیقی ایران زمین، ذیل «راه»؛ نیز برای اطلاع از نغماتی که این واژه جزء اول آنهاست، نک. پس از آن.) راه مستانه زدن هم تعبیری است از نغمه‌سرایی و سرودگویی در حال بی‌خویشی. گفتنی است که «عمل» نیز به عنوان اصطلاح موسیقی در برخی معانی با «راه» منطبق یا به آن نزدیک است. (نک. «عمل» در: ح ۱۹۹/۶.)

مخموری: اینجا = طلب شراب در غیاب یا فقدان آن (نیز نک. «خمار» در: ح ۲۶/۶، و «مخمور» در: ح ۱۰۵/۵.)

۵. نسیم: اینجا = بوی و رایحه، اگرچه ایهامی هم به باد ملایم دارد به قرینه

شکوفانیدن گل، چون این کار را باد، به‌ویژه صبا، می‌کند، و نه بوی. ش: به طریق استخدام، هم می‌تواند به گل سوری برگردد و هم به یار شاعر، اما گل طبع شاعر از بوی دلاویز یار شکفته می‌شود و نه از یک گلبرگ گل سوری. همچنین مصراع دوم به گمان من ارسال‌المثل است، که در آن شرط است که هیچ گونه رابطه صرفی و نحوی میان دو مصرع یا دو سوی معادله وجود نداشته باشد، درحالی که اگر ضمیر «ش» را به گل سوری راجع بدانیم مصراع اول وابسته به دومی می‌شود، پس دیگر ارسال‌المثل نخواهد بود.

مرغ شبخوان: از القاب بلبل است. (نک. ح ۴/۴۴).

گل سوری: = گل گلاب، یکی از گونه‌های گل سرخ که پُر و کم‌دوام و بسیار خوشبوست، و در حقیقت بومی ایران است و از آن گلاب و عطر می‌گیرند، گل محمدی. (معین، ذیل «گل»، مدخل فرعی «گل گلاب») نوعی از ریاحین سرخ؛ برهان. و رد، نوعی از گل سرخ و بسیار خوشبو، که آن را گل محمدی نیز می‌گویند. ناظم‌الاطباء. و هر گل و لاله که سرخ باشد سوری گویند. غیاث‌اللغات (دهخدا) سوری به معنی رنگ سرخ و گل سوری همان گل سرخ است با همان خصوصیات. عروس چمنش می‌خوانند (خواجو) بر درخت می‌روید (سعدی) در نوروز می‌شکفتد (امیر معزی و منوچهری) گلاب از آن می‌گیرند (اوحدی) پرخار است و با همه این اوصاف، معشوق بلبل است. (کمال خجندی و حافظ). منوچهری:

آمده نوروز ماه، با گل سوری به هم      باده سوری بگیر، بر گل سوری بچم

(دیوان ۵۹)

باده سوری = شراب سرخ (برای اطلاع بیشتر، نک. بهرام گرامی، گل و گیاه ۲۸۵-۲۸۹). گفتنی است استاد معین «باده سوری» را منسوب به سوریه دانسته‌اند، و نه این که سوری به معنای سرخ باشد. (معین، ذیل «سوری») این در حالی است که ایشان در همین فرهنگ در ذیل مدخل فرعی «گل سرخ دمشقی» همان مشخصات گل سوری را داده‌اند؛ آیا این «دمشقی» همان «سوری» و باده سوری عبارت از باده سرخ (نظر بهرام گرامی) نیست؟ نیز خواجو:

چون عروس بوستان از چهره بگشاید نقاب

بلبل اروصف گل سوری نگوید، هرزه گوست

(دیوان ۳۸۴)

و اما «برگ گل سوری» در بیت حافظ به نظر می‌رسد مراد یک تا گلبرگ از گل

سرخ باشد، یعنی بسنده کردن به کمترین چیز از حسن و جمال محبوب، زیرا بلبل (مرغ شبخوان) تنها یک گلبرگ را با منقار برمی گیرد، همچنان که در بیت دیگر او: بلبلی برگ گلی خوشرنگ در منقار داشت... (۷۹/۱)

۶. هفت آب: از اصطلاحات اهل شرع است در باب تطهیر نجاست، مثلاً اگر ظرفی را سگ بلیسد، باید به هفت آب شسته و آب کشیده شود. در دهخدا آمده: هفت آب شستن = کاملاً پاک کردن، بسیار خوب شستن؛ مولانا: رَو سینه را چون سینه‌ها، هفت آب شو از کینه‌ها

وانگه شراب عشق را، پیمانه شو، پیمانه شو

[کلیات ۵، ۱۰-م]

(مشکل دهخدا این است که بیت حافظ را پس از معنای «هفت دریا» آورده، در حالی که به گمان من در بیت متن معنای هفت دریا لحاظ نشده و لذا بیت می‌بایست پس از «هفت آب شستن» به معنای هفت بار شستن قرار می‌گرفت. نکته اینجاست که حافظ در برابر زاهد از اصطلاح خود زاهدان و متشرعان سود جسته است، ضمن این که «آتش» هم یکی از پاک کننده‌ها (مطهرات) مطابق آموزه‌های فقهی است، بدین سان که برای تطهیر آنچه آب قادر به پاک کردن آن نیست از آتش و سوزاندن سود جسته می‌شود. به هر حال، شاعر برای مبالغه و خلق طنز از این دو بهره گرفته است. در اینجا می‌توان پرسید: آیا مراد حافظ از این بیت ذم بادۀ انگوری (نبید) است؟ پاسخ بنده منفی است (اگرچه در مواردی نادر چنین موضعی داشته) زیرا در اینجا آنچه عیب شمرده و نکوهش می‌شود نه شراب انگوری، بلکه آن گونه ریاکاری است که کسی باده بنوشد و در عین حال خرقة به علامت طهارت در بر و بدین وسیله دعوی پاکی و پیراستگی کند، چنان که می‌گوید:

گرچه بادلق ملمع می‌گلگون عیب است

مکنم عیب، کزو رنگ ریامی شویم

بیت اخیر، خود از دو گزاره متفاوت تشکیل شده: لخت نخست بیانگر عیب فسق نهانی برای اهل زهد است، و درست به همین سبب است که لخت دوم را با این گزاره می‌افزاید که: می‌دانم که ترکیب خرقة و باده عیب است، لیکن قصد من زدودن رنگ پلید ریا در زیر ظاهر صالح است. در هر حال، در بیت متن، جمع میان خرقة و می نه از مقوله ابیات فراوانی است که در آنها معنای وفاق و یا اشتی میان زهد و عشق مراد است، بلکه این گونه خرقة می‌آلود به راستی نشان آلودگی است، آلودگی نازدودنی

به ریا و دورنگی.

۷. حسود: هرگاه صفتی جانشین موصوف به طور مطلق و بدون توصیف یا تحدید و تعیین بیاید، می توان مظهر مطلق یا اسوه برتر آن صفت و خصلت را، خواه مثبت و خواه منفی، اراده کرد، چنان که مثلاً حکیم، قادر، لطیف، خبیر، عزیز و غیره چونان صفات ثبوتی برای مظهر هر کدام، یعنی حضرت حق می آید. به همین سان وقتی صفاتی منفی چون مدعی، دشمن، خصم، نامحرم و همین «حسود» در موارد ذکر به کلیت و اجمال و عدم تعیین صاحب آن می آید، ممکن است مظهر آنها یعنی ابلیس یا شیطان مراد باشد. این امر، به دلیل فراوانی موارد، تقریباً منزلت قاعده یافته است. از همین روست که این نگارنده در چنین بافتی گرایش به آن دارد که ابلیس را به دلیل حسد بردن بر آدم و سجود نکردن به او، و لاجرم گرفتاری به پیامدهای مورد اشاره اراده کند، به فحوای نص صریح: فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَى وَ اسْتَكْبَرَ وَ كَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ (بقره ۳۴). در حافظ هم مواردی از کاربرد آن هست، چون «حکیم» (۱۳۶/۵) به معنای خداوند، «مدعی» و «نامحرم» (هر دو در ۱۳۶/۵). البته اراده «حسود» به معنای نوعی آن یعنی هر فرد حسد برنده نیز منع و مشکلی ندارد، و شاید هم بتوان با جمع میان این دو معنی قایل به ایهام شد. حاسد یا حسود (به معنای عام) را نیز ستیزنده با خداوند خوانده اند: «گفته اند که حاسد با خدای تعالی ستیزه کند از آنک به قضای خدا رضا ندهد.» (ترجمه رساله قشیریه ۲۳۰)

عرض: در اصل تازی = بوی بدن، خواه خوش و خواه ناخوش؛ می گویند: فُلَانٌ طَيِّبُ الْعَرَضِ [= دارای تن خوشبو - م] یا: مُنْتِنُ الْعَرَضِ و: خَبِيثُ الْعَرَضِ [= دارای تن بد بو - م] است، ایضاً به معنای نفس؛ می گویند: أَكْرَمْتُ عَنْهُ عَرَضِي [= نفس خود را از او مصون نگاه داشتم - م] (صحاح) اندام و هر عضو که از آن خوی آید [...] و نفس و ذات چیزی و ناموس و آبروی مرد (منتهی الارب) بدین سان معنای نفس و نیز آبرو و ناموس را باید از مقوله مجاز انگاشت. در حافظ هم مثل دیگر متون پارسی به همین معنای اخیر آمده است.

مغروری: از ابلیس در متون تصوف و شعر عرفانی بارها بدین صفت یاد شده و لقب «مغرور سیاه گلیم» بر وی نهاده اند از جهت طرد شدنش از بارگاه الهی و این که با عصیان ناشی از کبر و منی ورزیدن خویش به قول خواجه همه چیز خود را در باخت. البته بسیاری از متصوفه، رأفت و رحمتی را که در سرشت تصوف است از این مظهر شرارت نیز دریغ نکرده اند، چنان که بارها صفاتی چون سیاه گلیم، بیچاره و غیره را

به نشان ترحم به وی داده‌اند و حتی قضیه سجده نبردن او بر آدم را به ادب او در برابر حق و حفظ پیمان محبت و مودّت با خداوند منتسب داشته‌اند. (در این باره، نک. مرصادالعباد، تعلیقات مصحح ۵۸۷). «خواستند تا تمهید قاعده سیاست کنند و یکی را بر دار کشند [...] آن مغرور سیاه‌گلیم را [...] به تهمت دزدی بگیرفتند و به رسن شقاوت بر بستند.» (همان ۸۶)



شعری است که با همه کوتاهی‌اش دربردارنده مهم‌ترین عناصر یا مؤلفه‌های شعر حافظ است، از شراب، محتسب با سیمای ظاهر ساز، زاهد و طعن او از بابت ریاکاری، مطرب، عشق و معشوق. غزلی بدون کمترین مایه‌ای از حزن و ملال، سرشار از شوخی و شنگی و طنز، همراه با تکان و تحرّک و سرزندگی، با تجسمی آنچنان جاندار و آدم‌وار از یک دختر شاداب، شورانگیز و پویا، که اگر خود شاعر نمی‌گفت مرادش شراب است چه کسی گمان بر آن می‌برد، جز این که تنها چون شاهی برای محفل باده‌نوشان در اذهان مجسم شود؟

- ۱ سالها دل طلب جام جم از مامی کرد  
آنچه خود داشت، ز بیگانه تمنا می کرد
- ۲ گوهری کز صدف کون و مکان بیرون است  
طلب از گمشدگان ره دریامی کرد
- ۳ مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش  
کوبه تأیید نظر حلّ معما می کرد
- ۴ دیدمش خرّم و خوشدل، قدح باده به دست  
وندران آینه صد گونه تماشا می کرد
- ۵ گفتم: این جام جهان بین به تو کی داد حکیم؟  
گفت: آن روز که این گنبد مینا می کرد
- ۶ گفت: آن یار کزو گشت سر دار بلند  
جرمش این بود که اسرار هویدا می کرد
- ۷ فیض روح القدس از باز مدد فرماید  
دیگران هم بکنند آنچه مسیحا می کرد
- ۸ گفتمش: زلف چوزنجیر بتان از پی چیست؟  
گفت: حافظ گلهای از دل شیدا می کرد

۱. جام جم: از دیرباز دل آگاه آدمی و آدم دل آگاه را جام جم، جام جهان بین، جام گیتی نمای، آینه جهان نمای و... خوانده اند. (نک. ح ۴۸/۵). غزل، خود گویای همه چیز در این معنی است.

فرهنگ عرفانی اساساً دل را نه چون شکلی صنوبری، که آینه ای گردآورنده و بازتابنده همه چیز هستی می نگرد و دورترین راه و دشوارترین مسیر را رسیدن به آن. آنچه در این نظرگاه اهمیت دارد باور بدان است و یافتن آن، وگرنه سخنی است بسیار گفته و شنوده به فراخای تاریخ. خداوند منزلگاه خویش را دلی دانسته است شکسته او و تپنده در پی او، و این که دل آدمی عرش اکبر اوست. (نک. ح ۴۰/۶). به مولای متقیان نیز منسوب است که:

دَوَائِكَ فِیكَ وَ مَا تَشْعُرُ      وَ دَائِكَ مِنْكَ وَ مَا تَبْصُرُ  
أَتَزَعَمُ أَنَّكَ جِرْمٌ صَغِيرٌ      وَ فِیكَ أَنْطَوَى الْعَالَمُ الْأَكْبَرُ  
(قطب‌الدین ابوالحسن بیهقی، دیوان امام علی (۲۳۶))

آری، دواى تو در تو، درد تو از تو، و جهان برین فروپیچیده در وجود تو، و تو  
بى خبر.

عرفا هیچ‌یک چیزی از این معنی فرونگذارده‌اند؛ شیخ اشراق: «اکنون بدان که تو  
خود را گم کرده‌ای و نمی‌دانی که چیستی. گاه به بدن حواله می‌کنی و می‌گویی که: من  
این بدنم، و گاه چون دلت صفایی می‌یابد آن قدر می‌دانی که به شک می‌افتی که: من  
این بدن هستم یا نه؟ [...] و تو از این همه که می‌اندیشی هیچ نیستی، و تو و رای این  
همه‌ای، و همه از آن است که حق تعالی را فراموش کرده‌ای، که: نَسُوا اللَّهَ فَنَسِيَهُمْ  
[توبه ۶۷] و عجب این است که خود را در خود گم کرده‌ای و از جایی دور طلب  
می‌کنی، همچنان که آن مرد که بر خر نشسته بود و خر را طلب می‌کرد.»  
(«بستان‌القلوب»، مجموعه آثار فارسی ۳۶۸-۳۶۹) یعنی مضمون کلام مشهور احمد  
غزالی:

زین نادره‌تر کجا بود هرگز حال      من تشنه و پیش من روان آب زلال؟  
(سوانح ۶۶)

مولانا:

ای قوم به حج رفته، کجایید؟ کجایید؟

معشوق همین جاست، بیایید، بیایید

(کلیات ۲، ۶۵)

این بیت چندان مقلد و مقتفی یافته که حتی ذکر نمونه‌هایی سخن را به درازا  
می‌کشاند. عراقی نیز همین اندیشه را چندین بار در قصاید، غزلیات و ترجیعاتش  
بازگفته است، از جمله در ترجیع به مطلع:

طَابَ رَوْحُ النَّسِيمِ بِالْأَسْحَارِ      أَيْنَ دَوْرُ النَّدِيمِ بِالْأَدْوَارِ؟

تا آنجا که:

جام گیتی نمای را به کف آر      تا ببینی به چشم دوست مدام

که همه اوست هرچه هست، یقین

جان و جانان و دلبر و دل و دین

جام گیتی‌نمای او ماییم      که به ما هرچه بود، پیدا شد...

و در بند سوم همان اندیشه حافظ را بیان می‌دارد:

|                           |                           |
|---------------------------|---------------------------|
| ما چنین تشنه و زلالِ وصال | همه عالم گرفته مالا مال   |
| غرق آبیم و آب می‌جوییم    | در وصالیم و بی‌خبر ز وصال |
| آفتاب اندرون خانه و ما    | در به در می‌رویم ذره‌مثال |
| گنج در آستین و می‌گردیم   | گرد هر کوی بهر یک مثقال   |

( کلیات ۱۲۳-۱۲۴ )

۲. گوهری: = گوهری را؛ «گوهر» مفعول است برای «طلب کردن» در همین بیت، و فاعل آن «دل» در بیت قبل است. بدین سان دو بیت موقوف‌المعنی‌اند. جدا انگاشتن بیت دوم و فاعل گرفتن «گوهر» خوانشی نادرست است.

عزیز نسفی (چون همیشه به ساده‌ترین زبان): «ای درویش! چند به گرد عالم روی و سفر به هر ره کنی؟ و چند پیش این زرقان روی و عمر و مال ضایع گردانی؟ حاجت به اینها نیست و به چندین ریاضات و مجاهدات احتیاج نمی‌افتد. چندین نکته‌های باریک حل کردن عبث می‌نماید، حاجت به طلب کردن نیست. چیزی را طلب کنند که ندارند.» (زبدة الحقایق ۳۲۵) او در جایی دیگر این تمثیل ساده و در عین حال گویا را می‌آورد که: روزی ماهیانی که بی‌خبر از آب بودند برای شناخت آن روی به دانای خود می‌برند، و او به آنان می‌گوید: «شما غیر آب را به من بنمایید تا من آب را به شما بنمایم.» بدین سخن موضوع را به آنان می‌فهماند. (مقصد اقصی ۲۵۲)

ره: قزوینی: لب، و چنین است اغلب طبعهای معتبر. خاندلری ضبط نسخه اقدام خود («ب» مورخ ۸۱۳) را ترجیح داده، اگرچه نسخ بعدی‌شان «لب» دارند. نیساری به عکس، ضبط همین نسخه را (که البته نشان «یج» بر آن گذارده) کنار نهاده و مطابق نسخه‌های بعدی «لب» را اختیار کرده است. به گمان این نگارنده، کل معنی و محتوای بیت با «لب دریا» بیان می‌شود و «گمشدگان لب دریا» پارادوکسی است که مهمترین بخش شعر بر پایه آن قرار دارد، در حالی که این معنی با «ره دریا» به هیچ روی رسانده نمی‌شود، و شگفتا که این مهم لحاظ نشده است. چند نمونه دیگر را از همین پارادوکس در خلال اقوال و اشعاری که نقل کردم دیده‌ایم و بیش نیز خواهیم دید. صاحب‌نظران نیز غالباً از «لب» جانبداری کرده‌اند.

۳. مشکل: شاعر در همان پارادوکس فرومانده و آن را ناگشودنی یافته است؛ در همان خود بیگانه، رسیده گمشده، به گفته سعدی «واصل و سرگردان»:



آن عجب نیست که سرگشته بود طالب دوست

عجب این است که من واصل و سرگردانم

(غ ۴۱۳)

کلیم کاشانی در بیت دل‌انگیز خویش مشابه همان پارادوکس را با «موج و کنار»  
(کنار = لب دریا) بیان می‌کند:

بامَن آمیزش او الفت موج است و کنار

روز و شب بامَن و پیوسته گریزان از من

(دیوان ۲۹۴)

پیر مغان: پیر درونی شاعر، که «مجمع خوبی و لطف» است، در برابر پیران واقعی، متعین و حتی متشخص عصر، که به گفته خواجه نه چنان‌اند که بتوان یاری و گشایشی از ایشان چشم داشت. پیر مغان پیری است آرمانی در همه جهات و جوانب، که به نظر می‌رسد آفریده دل و ذهن اغلب شاعرانی است که از او سخن گفته‌اند. (پیشتر توضیحات ضروری، همراه با نظر نگارنده، در این باره داده شده است؛ نک. ج ۱، ۵۳۵ به بعد.)

تأیید نظر: این نظر از مقوله علم حضوری است، و نه علم حصولی (علم آموختنی و مرسوم). نیز نه ناشی از حکمت نظری است که از راه عقل و استدلال حاصل می‌شود، بلکه مبتنی بر شناخت بی‌واسطه امور و اشیا و حاصل جمع بصر و قلب است و اصل مایه و محرک آن عشق عارفانه. به گفته عرفا با همین نظر است که می‌توان با نظره‌ای و در لحظه‌ای به درکی حقیقی و وجودی از امور و مسایلی توفیق یافت که با سالها کند و کاو علمی و عقلی دست نمی‌دهد. چنین نظری است که «کیمیائثر» می‌خوانند.

جنبه بدیعی بیت در ایهامهای پیاپی است در «بر» (سینه) «دوش» (شانه) و ایهام ترجمه در «تأیید» (که هم‌ماده با «ید» به معنای دست است، که خود با سینه و دوش تناسب دارد.)

۴. گرداندن قدح در دست را می‌توان به چرخاندن گره جغرافیایی امروزین مانده کرد، زیرا پیر مغان دقیقاً در حال مشاهده کل امور و احوال جهان در این جام یا آینه هستی‌نمای است. خطوط روی جام و قدح هم شبیه به مدارها و نصف‌النهارهای روی کره است. بدین سان قدح باده استعاره یا نمادی از دل آگاه از جهان هستی است، اگرچه در اینجا همچون هر شیئی که موضوع علم و معرفت است از دور و به منزله

شیئی برونّی تصویر شده، با همان فاصله‌ای که لزوماً باید میان ذهن (مُدْرک) و عین یا شیء (مُدْرک) برای شناخت آن وجود داشته باشد. پیداست کار شعر هم مثل هر هنر دیگر عبارت از نشان دادن و تجسّم بخشیدن هر چیز، از جمله مجرداتی از این دست است، و کار شاعر را در این عینیت‌بخشی به ذهنیات باید کاملاً موفق تلقی کرد. همچنین پیر را شاد، خندان، گشاده‌رو و گشاده‌دل توصیف می‌کند، و باید هم چنین باشد، زیرا چهره گرفته و دل فشرده از آن کسی است که مشکلی چونین ناگشودنی دارد، مثل خود شاعر تا پیش از مشاهده چنین پیری، لیکن برای پیری که این «قدح آینه کردار» را به کف (و در حقیقت در دل) دارد که هرگاه اراده کند «همه اشیا در آن» تواند دید، چه جای اندوه و ترش‌رویی؟

تماشا: می‌توان در اینجا قایل به هر دو معنای آن شد، یعنی هم نگریستن و مشاهده کردن و هم سیر و گشت و گذار، زیرا جام جم را هم می‌توان دید و هم در میان خطوط و نقوش آن گشت و گذار کرد. (درباره این واژه، نک. ح ۳۴/۱).

۵. حکیم: فاعل جمله است، و از شمار صفات نیکویی است که مظهر مطلق آنها تنها از آن خداوند است، مثل لطیف، قدیر، خبیر و...، همچنان که مظهر و اسوه صفات بد، ابلیس یا شیطان یا اهریمن است، همچون خصم، مدّعی، حسود، مغرور، رقیب (با توجه به تلقی معمولاً منفی از آن) و غیره.

گنبد: ترکیبات فراوان در شعر و ادب پارسی با آن ساخته شده که همگی استعاره از آسمان و برابره‌های آن چون چرخ، فلک و سپهر است. (نک. مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۶۵۸-۶۶۳). در حافظ، این واژه همراه با اسامی و صفاتی مثل مینا، چرخ، افلاک، دَوّار و نیلی حصار آمده است.

مینا: نوعی است از شیشه، لیکن از آن تُردتر و شکننده‌تر، و از جهت میزان سرب در آن سنگین‌تر است. خِلطی [= ماده‌ای - م] دارد که مینا کاران «اصل» می‌نامند. برخی آن را از مَرّوّه و اسرنج (که گاه «سنج» نامیده می‌شود) ترکیب می‌کنند. مروه سنگی است سخت سپید که از آن آتش ایجاد می‌کنند، و اگر یافت نشود به جای آن از سنگهای آتش‌زنه، پس از سودن کامل، بهره می‌گیرند. اسرنج هم خمیر سرب است که همراه با گوگرد حرارت داده و سرخ شده باشد. (بیرونی، الجماهر فی الجواهر ۳۶۷) «از آن [= حجر یا سنگ مینا] انواع مینا سازند به الوان مختلف. و سبز از همه بهتر باشد. و هرچه صافی‌تر و خوشتر بود به رنگ، بهتر بود.» (خواجه نصیر، تنسوخ‌نامه ۱۴۹) قزوینی: ترکیبی است از لاجورد و طلا و غیره که در کوره می‌برند و شفاف مثل شیشه

کبودرنگ بیرون می آید. (آقای حاجی میرزا یحیی - ظ. دولت آبادی - شفاهاً)  
(یادداشتها، ۷، ۱۷۶) مینا: الف. ماده‌ای از لعاب شیشه‌ای، حاجب ماوراء یا شفاف، که آن را روی کاشی و فلزات برای نقش و نگار به کار برند. ب. آبگینه الوان که در مرصع کاری‌ها به کار برند. ج. آبگینه (مطلقاً) د. شیشه شراب (معین) سنایی، در «طریق التحقیق»:

چون نشد دیده دلت بینا      اندرین هفت گنبد مینا؟  
تو چه دانی برون ز خرگه چیست؟      فاعل هفت چرخ اخضر کیست؟  
(مثنویها ۱۰۹)

می کرد: فعل تام = می ساخت (نک. ح ۵/۱۳۰).

آنچه به گمان این نگارنده در بیت حافظ جلب نظر می کند این که قدح باده در برابر گنبد مینا تمثیلی است از عالم صغیر (انسان) در مقابل عالم کبیر (کل جهان هستی) همچنان که محتوای چند بیت نخست نیز نگرشی است بر موضع و موقع آدمی در برابر تمامت عالم هستی. این که پیر در پاسخ پرسش شاعر درباره قدح گردگردان بی درنگ به گنبد افلاک اشاره می کند، در حقیقت به زبان شعر و تجسم شاعرانه همان چیزی را بیان می کند که حکمای یونان از دیر باز به زبان حکمت «عالم صغیر یا اصغر» در مقابل «عالم کبیر یا اکبر» می خواندند. عرفا نیز می گفتند هرآنچه در جهان بزرگ وجود دارد نمونه‌ای از آن در وجود آدمی و مشخصاً در دل او تعبیه شده، و سخنان بسیار درباره این گونه نظیره سازی گفته اند. به نمونه‌ای کوتاه بسنده می کنم از عزیز نسفی: «ای درویش! تو عالم صغیری و تمام عالم، عالم کبیر است. تو نسخه و نمودار هر دو عالمی. هرچه در عالم صغیر است در عالم کبیر است، و هرچه در عالم کبیر هست در عالم صغیر هم هست. ای درویش! خود را بدان و ظاهر و باطن خود را بشناس تا اول و آخر عالم کبیر را بدانی و ظاهر و باطن عالم کبیر را بشناسی، و جز این طریق، طریقی دیگر نیست.» (زبدة الحقایق ۲۸۸؛ برای شرح دقیق این نظیره سازی و این که چه چیزهایی از وجود آدمی در برابر کدام اجزا و عناصر عالم خلقت یا جهان بزرگ قرار می گیرد، نک. اثر دیگر او: الانسان الکامل ۱۴۲-۱۵۳).

قزوینی، پس از این، دو بیت را افزون دارد، به شرح زیر، نخست:

بیدلی در همه احوال خدا با او بود      او نمی دیدش و از دور خدا را می کرد

این که کسی خدا با او و در درون اوست اما از دور وی را طلب می کند می تواند مستند قرآنی داشته باشد چون: هُوَ مَعَكُمْ أَيْنَمَا كُنْتُمْ (ق ۱۶) وَ نَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ

الورید (حدید ۴) این بیت، بیانی دیگر است از بیت‌های ۱ و ۲. حکایت آن عارف است که گفت: بیست سال هست که من بین یافتن و گم کردن به سر می‌برم؛ چون خدای را می‌یابم دلم را گم می‌کنم و چون دلم را می‌یابم خدای را گم می‌کنم. و این غیر از آن جاهل است که با شمع‌ی در بیابان به دنبال خورشید می‌گشت، چرا که این یکی حدیث اهل مدرسه و حکمت است که از آثار و مخلوقات می‌خواهند پی به حق ببرند، در حالی که عارف به عکس، اول خدا را می‌یابد و در پرتو آن ما سویی را. آن بیدل، در همه حال خدا با او و در اوست، ولی چون به خود و به دل برمی‌گردد، وجدانی را که در حال بیدلی نسبت به حضور و وجود خدا داشت از دست می‌دهد. (زرین کوب، از کوچه‌رندان ۱۴۸)

بیدل: واژه کلیدی بیت و دارای ماهیت دوسویه و نقیضی است: یکی کسی که دل ندارد، و دیگر کسی که دلی دارد مست و عاشق که جز دوست هیچ در آن نیست. بدیهی است که هر دو سوی این گونه واژه‌ها، چنان که در جای خود گفته‌ایم، مثل هر شطح و پارادوکسی باید با هم و همزمان نگریسته شود، نه این که نخست یک سوی معنی و آنگاه سوی دیگر را لحاظ کرد، زیرا این گونه واژه‌ها هم از همان بنیاد یا خاستگاه نشأت می‌گیرند که شطح یا پارادوکس. رحیم ذوالنور در توضیح «بیدل» خطایی فاحش مرتکب شده، درست به این دلیل که تنها یک سو یا ضلع آن (ضلع منفی) را لحاظ کرده و سوی مثبت آن را نادیده گرفته، بنگریم: «حقه‌بازی‌هایی که آن نادان (بیدل) می‌کرد، یعنی خدایی را که با او بود نمی‌خواست ببیند، اما برای فریب خلق... الخ (در جستجوی حافظ ۱، ۳۱۵) این در حالی است که «بیدل» در شعر پارسی همواره والاترین معنی را به عنوان عاشق بی‌خویش و مست و مستهلک در حق داشته است. عطار عارفی را که در اوج جنون عشق است «بیدل» می‌خواند:

بیدل دیوانه‌ای در حال شد      پیش دگان یکی بقال شد

وقتی از بقال می‌پرسد: برای چه اینجا نشسته‌ای، می‌گوید: تا سود به کف آرم. می‌پرسد: سود چیست؟ پاسخ می‌دهد: یکی را دو کردن. بیدل می‌گوید: به عکس، وقتی سود برده‌ای که دو را یک کنی، و:

چون دل و گل هر دو در حق گم شود      آنکهی مردم به حق مردم شود

(مصیبت‌نامه ۳۱۵)

مولانا:

من بی دل و دستارم، در خانه خمارم

یک سینه سخن دارم، هین شرح دهم یا نه؟

( کلیات ۵، ۱۲۰)

حافظ هم خود بارها «بیدل» را به همین معنی به کار برده است.

بیت بعدی در قزوینی:

این همه شعبده خویش که می کرد اینجا سامری پیش عصا و ید بیضا می کرد

(درباره سامری و ید بیضا، نک. ح ۱۲۴/۷).

قزوینی در حاشیه نوشته که فقط نسخه اساس (خ = خلخال) «خویش» داشته و دیگر نسخ «عقل» ضبط کرده اند. احتمالاً «عقل» درست است، چون به نظر می رسد در هر لخت دو چیز هست که در برابر دو چیز در لخت مقابل قرار می گیرد و دو به دو با هم سنجیده می شود: نخست عقل شعبده گر یا مدعی شعبده در مقابل «اینجا» که گمان می رود اشاره به عالم عشقی باشد که شاعر با توجه به مفهوم شعر بیان کرده، و این عقل در مقابل عشق همان کاری را می کند که سامری در برابر معجز موسوی. واژه «خویش» توان انتقال چنین معنایی را ندارد. نیساری همین دو بیت قزوینی را، با برخی تفاوتها، اصیل دانسته است: آن همه شعبده عقل که می کرد آنجا / ساحری... الخ. ضمناً این بیت را هم مزید بر دو بیت قبلی و به عنوان بیت اصیل در متن خود ضبط کرده است:

آن که چون غنچه لبش راز حقیقت بنهفت ورق خاطر ازین نکته محشأ می کرد

(دفتر دگرسانها ۱، ۵۰۶) لابد این بیت را همسو با جرم هویدا کردن اسرار

دانسته اند، زیرا بلافاصله پس از بیت مذکور قرار داده اند. با وجود این، بعید می دانم بیتی اصیل بوده باشد.

۶. آن یار: اشاره به حسین بن منصور حلاج شیرازی (درباره او و ماجرای دار، نک.

ح ۳۰۱/۴). عبارت «سرِ دار از او گشت بلند» حاوی ایهام به دو معنی است: یکی این که

دار به وجود او سربلند شد، و دیگر این که از او و برای او دار بر پا گشت. به هر حال،

این که دار به او سرافراز شده احتمالاً برگرفته از گفته خود اوست: «چون به زیر دارش

بردند به باب الطاق قبله برزد و پای بر نردبان نهاد. گفتند: حال چیست؟ گفت: معراج

مردان سرِ دار است.» (تذکره الاولیاء ۲، ۱۴۳) شاعران نیز جملگی این دار را ستوده اند.

سنایی آن را «تاج» می خواند:

گر چو بوذر آرزوی تاج داری روز حشر

دار چون منصور حلاج انتظار تاج دار

(دیوان ۲۰۵)

در وصف خواص اهل معرفت، آنان را سربلند به دار نام می‌نهد:

سرشان از برای دار بلند      نردبان پایه حصار بلند

(حدیقه ۲۲۳)

امیرحسن می‌گوید: خبرِ دار را باید چون مژده‌ای به یاران رساند:

کس نیست که مژده بر دم سوی حریفان

کان مست انا الحق به سر دار برآمد

(دیوان ۱۱۹)

خواجو بارها از این مضمون بهره گرفته، مثلاً دار را «عَلَمِ نصرت منصور» خوانده است:

از سر دار میندیش، که در لشکر عشق      علم نصرت منصور بجز دار نبود

(دیوان ۲۳۷)

یا تخت (سلطنت):

هنوز نازده منصور تخت بر سر دار      به خون دیده او پای دار می‌شویند

(همان ۶۸۲)

و اما افشا کردن اسرار هم مثل دیگر اجزای این ماجرای اسطوره‌گون بسیار مورد بحث بوده است. مثلاً از قول ابراهیم فاتک، شاگرد حسین، آمده است: آن شب که حسین منصور را بر دار کردند، الله تعالی را به خواب دیدم. گفتم: خداوندا، این چه بود که با حسین کردی، بنده خود؟ گفت: سرّ خود بازو وغستم [= به او گفتم - م] با خلق بازگفت. او را عطایی دادم، رعنا [= خودپسند و فریفته - م] گشت، خلق با خود خواند.» (سُلَمی، طبقات الصّوفیه ۳۸۲) این حکایت را به شبلی نیز نسبت داده‌اند. مستملی بخاری آن را چنین بیان می‌کند که: حضرت حق در پاسخ شبلی، که پرسید: چرا با بنده‌ای مخلص چون حسین چنین کردی، فرمود: هَذَا عَبْدٌ مِنْ عِبَادِنَا أَطْلَعْنَاهُ عَلَى سِرِّ مَنْ سَرَّنا فَأَفْشَاهُ إِلَى الْخَلْقِ فَأَنْزَلْنَاهُ بِهِ مَا تَرَى. (شرح التعرّف لمذهب التصوّف، ربع دوم ۷۳۹) ترجمه از عطار: «او را اطلاع دادیم بر سرّی از اسرار خود. پس کسی که سرّ ملوک فاش کند سزای او این است.» (تذکرة الاولیاء ۲، ۱۴۵) تأکید بر حفظ اسرار اهل طریقت، اگرچه از آموزه‌های بنیادین و دیرین ایشان بوده است، لیکن پس از قتل

فجیع او بسی بیش از پیش محل توجه و توصیه قرار گرفت. (در اشعار و از جمله غزلیات حافظ نیز بارها تکرار این مضمون را می بینیم.) در هر حال به نظر پژوهندگان تصوف، با این رویداد دوره‌ای از بروز ترس و تقیّه و احتیاط در میان متصوفه آغاز می شود، و هرچند هر از گاهی با ظهور عارفی پر شور و بی پروا و تکفیر و محاکمه و قتلی تازه، آن فضای بیمزدگی و سکوت به گونه‌ای گذرا در هم می شکند، لیکن فضای کلی تصوّف از حیث جنبه روحی و روحیاتی، دیگر هرگز به روزگار پیش از آن بازنگشت. همچنین در دوره جدید، فرایندی از تأویل و توجیه مآثورات و منقولات صوفیه، به ویژه شطحات و طامات و سخنان بعضاً تند و ظاهراً مخالف با احکام شرع آغاز و رفته رفته شدّت می یابد. آغازگر این جریان را معمولاً متصوفه متنفّذ معاصر حلاج همچون شبلی و جنید می دانند. عبدالرحمن بدوی، عرفان پژوه نامور، در این باره می گوید: دور نیست که ابوبکر شبلی نخستین کسی باشد که درباره کتمان سرّ و عدم افشای آن به صوفیه هشدار داده است. (شطحات الصوفیه ۱۷، از مقدّمه ممتع مؤلف) جنید هم اقدام به نوشتن تفسیر بر شطحات بایزید بسطامی کرد. (همان جا) زرین کوب هم بر آن است که صوفیه از این داستان عبرت و احتیاط آموختند، اگرچه در همین دوره عده‌ای از نامداران صوفیه در عراق و خراسان، آشکار یا پنهان، حلاج را می ستودند. در مجموع، با آن که شمار متصوفه نامدار در این عصر بسیار بود، اما آوازه حلاج، نام بسیاری از آنان را از رونق انداخت. (ارزش میراث صوفیه ۷۹) حافظ بارها او را، چه با ذکر نام و چه با اشاره به کردار او ستوده و از جمله او را «مفتی عشق» خوانده. (نک. ح ۲۵۴/۴). این در حالی است که دیگر غزلسرای بزرگ ما، سعدی، در هیچ یک از آثارش حتی نامی از حلاج نبرده و کمترین اشارتی هم به ماجرای مشهور او نکرده، و چنین پیدا است که راه و رسم وی و طامات گویی اش را نمی پسندیده است. (برای اطلاع بیشتر در این باره و سنجش خواجه و شیخ از این نظر، بنگرید به این مقاله از همین قلم: «سعدی و تندروان تصوف»، سعدی شناسی، دفتر دهم، ۱۳۸۶، ص ۷۳-۸۵). گذشته از مورد استثنایی سعدی، متون منظوم و منثور پارسی سرشار از سخن حلاج و ستایش دلیری و جانبازی او در راه ابراز عقیده است (چنان که نمونه‌هایی را درباره به دار رفتن وی دیدیم) اما از سوی دیگر، و از این روی که تمامی متون پارسی دری متعلق به روزگار پس از ماجرای حلاج است، به گونه‌ای که شاید بتوان پارادوکسی نسبت به آن ستایشها از بی باکی در بیان مافی الضمیر دانست، این متون مشحون از توصیه به حفظ اسرار طریقت است و سکوت محض درباره آنچه در

ضمیر عارف یا در محافل عارفانه می‌گذرد. به نمونه‌ای از خواجه عبدالله در باب نگهداشت راز بسنده می‌کنم (زیرا شعر حافظ به عنوان نمونه‌ای گویا مالا مال از این مضمون است): «آنچه منصور حلاج گفت، من هم گفتم؛ او آشکارا گفت، من نهفتم.» (سخنان پیر هرات ۷۲) و اما خود حلاج منکر افشای راز بود. «با فاطمه نيسابوريه گفت در جواب شبلی که: والله که من سر آشکار نکردم، و حقاً که میان بلا و نعمت او فرق نکردم.» (شرح شطحیات ۳۸۵) روزبهان می‌گوید: «صَدَقَ الحسین. آنچه خلق ندانست، آشکارا کردن آن حسین چون توانست؟» (همان ۳۸۶) نیز خود حلاج: «محبت میان دو کس آن وقت مستحکم شود که در میان ایشان هیچ سرّ مکتوم نماند.» (شیخ اشراق، «صغیر سیمرخ»، مجموعه آثار فارسی ۳۲۸) قاضی ابومنصور هروی در قیاس خود با حلاج گفته است: «قاضی منصور پوشیده گوید و تردّد آمیز [= تردید آمیز - م] باشد و متلّون، اما منصور [حلاج] برنتافت، پیدا و فاش گفت. همه عالم اسیر قضاند و قضا اسیر شاهد. شاهد پیدا کند [= آشکار سازد - م] و پنهان ندارد.» (فیه مافیه ۱۵۹) که خود دفاعی است از حلاج، چه قایل خود را به اصطلاح امروزیان محافظه کار می‌خواند و حلاج را باشهامت. برخی از این دفاعیات به این اصل باز می‌گردد که: آنگاه که عشق به شدت نیرو می‌کند از کدامین خویش‌تنداری می‌توان سخن گفت؟ مشک را چگونه می‌توان نهان داشت؟ به قول او حدی:

هم بیاید سخن بگفت آخر      مشک را چون توان نهفت آخر؟

(دیوان ۶۴۸)

در باب بیت حافظ، آیا وقتی نخست می‌گوید دار به حلاج سربلند شده است نمی‌خواهد به تلویح بگوید که او اساساً جرمی مرتکب نشده است؟ یا به عبارت دیگر، آیا نمی‌توان این بیت را هم در شمار ابیاتی انگاشت که این نگارنده «دو ضلعی» و اوج ایهام در کلام خواجه خوانده است؟ (این را به ویژه با توجه به این می‌گویم که در مورد بیت بعد نیز چنین احتمالی مطرح خواهد شد.)

هویدا: واژه پارسی، هم‌ریشه با «پیدا»؛ مرکب از هو (= خوب) + ویدا (= پیدا) (معین، حاشیه برهان) hu-paydāg = نیک پیدا (فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «پیدا») بدین سان این واژه با توجه به اصل آن حتی می‌تواند قویتر از آشکار، معلوم و نظایر اینها باشد.

۷. روح القدس: قرآن کریم (بقره ۸۷ و ۲۵۳، و مائده ۱۱۰) = جبرئیل، فرشته وحی، روح الامین (نک. قرشی، قاموس قرآن ۳، ۱۳۱). آنچه قوه را به فعل بدل می‌کند. «حکما



آن را عقل فعال خوانند، و شرع آن را روح القدس خواند. نسبت او با عقول ما مانند نسبت آفتاب است با دیده‌های ما.» («الواح عمادی»، مجموعه آثار فارسی ۱۸۰) شریفترین ملائکه، خود شامل روح اعظم (قلم اعلیٰ، عقل اوّل و غیره) که برترین است، و روح القدس که در همین دسته در صف آخر است و او را جبرئیل خوانند. (عزیز نسفی، مقصد اقصی ۲۳۹) عبید زاکانی، خطاب به ممدوح:

روح قدسی، آن که خوانندش خلائق جبرئیل

تا ابد دائم دعاگوی و ثناخوان تو باد

(کلیات ۵۴)

خود حافظ، در یک قطعه:

روح القدس، آن سروش فرخ بر قبه طارم زبرجد...

آنچه مسیحامی کرد: در قرآن آمده است. (مائدة ۱۱۰)

و اما بیت متن، به گمان این نگارنده، احتمال می‌رود دارای دو ضلع معنایی همزمان باشد: یکی اثباتی یا جدی، و دیگر انکاری یا طنزی. در صورت نخست، حقیقتی را بیان می‌کند بدین گونه که هرگاه کرم و عنایت روح القدس بار دیگر شامل حال کسانی شود، بدیهی است که دیگران هم قادر به اتیان معجز عیسوی خواهند شد. جنید بغدادی: إِذَا بَدَأْتُ عَيْنٌ مِنَ الْكَرَمِ الْحَقِّتِ الْآلَاحِقِينَ بِالسَّابِقِينَ. (نقل از معصومعلیشاه، طرائق الحقائق ۲، ۴۱۱) (آنگاه که نظر لطف و کرم پدید آید، آیندگان به گذشتگان خواهند پیوست.) مصحح فقید، محمد جعفر محجوب، در حاشیه همان صفحه: «گویی خواجه حافظ در این بیت همین سخن جنید را ترجمه کرده است: فیض روح القدس... الخ» اما ضلع انکاری یا طنزی آن از طریق ایهامی در کل بیت القا می‌شود و آن این که فیض روح قدسی شامل آن «دیگران» نمی‌شود، به مصداق این مثل معروف که: مرغی که انجیر می‌خورد نوکش کج است، یا به بیان شاعرانه نظامی:

سفره انجیر شدی صفر وار گر همه مرغی بُدی انجیر خوار

(مخزن ۴۴)

بعید نیست آنچه از لحن عبارت «دیگران هم بکنند» با این صورت جمع برمی‌آید به مدعیان (به‌ویژه صوفیان کرامت‌فروش، به عنوان نقطه مقابل پیر مغان یا «آن یار») بازگردد.

۸. زلف چو زنجیر بتان: (قزوینی: سلسله زلف بتان) اگرچه شاعر آن را چون تشبیهی برای گلایه دور و دراز از دل خویش به کار برده است، ولی با توجه به قرار

گرفتن آن در انتهای شعری که در آن یک رشته از عاشقان، از آن گمشدگان ره (یالب) دریا، و از جمله خود شاعر، گرفته تا پیر مغان، موسی (در بیت قزوینی) عیسی و حلاج، آمده است، آیا ایهامی به این زنجیره دراز ندارد؟

\* \* \*

با توجه به افزونی دو بیت پیشگفته در قزوینی (حالا گذشته از بیتی که متن نیساری علاوه دارد) سخن گفتن درباره ساختار غزل قدری دشوار است، اما این نگارنده درست تر آن می بیند که بنای کار شرح و تحلیل را از حیث کمیت ابیات بر قزوینی بگذارد. البته ترتیب ابیات در پنج بیت اول (که بیان روایی دارد) در خانلری و قزوینی یکسان است، و به گمانم همین ترتیب مرجح بر نیساری باشد که مثلاً بلافاصله بعد از «تماشای کرد» و بدون مقدمه یا طرح سؤال، دارد: گفت آن یار...، و در عوض، بیت حاوی سؤال «به تو کی داد حکیم» را در ردیف ۸ قرار داده و شعر را در حقیقت گنگ کرده و به هم ریخته است. این در حالی است که نیازی نبود که ترتیب به این خوبی در پنج بیت نخست را مختل و به اصطلاح انگشت در چشم معنی در آن روایت به هم پیوسته کنند. اما به طور کلی در این که دو بیت قزوینی را اصیل دانسته اند حق را باید به ایشان داد.

و اما پرسشی که از دید من مهم است و باید در ساختار کلی شعر فکری برایش کرد این است: سخن پیر مغان چه مقدار است و در کجا پایان می گیرد؟  
پیشینه پیر مغان در اشعار حافظ نشان می دهد که او هیچگاه موجود پر حرفی نیست و معمولاً کوتاه سخن می گوید و به خیر الکلام اکتفا می کند، جز در یک مورد (تا آنجا که من به یاد دارم) و آن در غزل مدح آمیز ۴۱۳ است: در سرای مغان رفته بود و آب زده... که این پیر، ظاهراً به گونه ای استثنایی، مدح پادشاه می گوید (مدح شاه یحیی) و مخاطب را به مشاهده شکوه و جلال وی فرا می خواند و فی الجمله چند بیت حرف می زند. اما این را باید از این حیث استثنا دانست، زیرا شعر مدحی اساساً جای اطناب و آب و تاب دادن است، در حالی که در شعر سمبولیک معمولاً سخن بر مدار ایجاز و فشردگی می گردد، مثل غزل حاضر، که دارای بافتی فشرده است. بنابراین بعید می دانم که در اینجا پیر در برابر پرسش کوتاه شاعر چیزی بجز پاسخی موجز (در حدود «آن روز که این...») گفته باشد. بنابراین می توان ابیات پس از آن را نوعی حاشیه - پردازی و توسع بخشی از سوی خود شاعر در حول و حوش موضوع تلقی کرد. اگر

این را نپذیریم، در حکم این است که بگوییم چنین پیر موقر، متین و کم حرفی در برابر یک پرسش مختصر و مشخص شاعر، علاوه بر پاسخ در مورد زمان اعطای جام جم، به بیان چیزهایی که از او پرسیده نشده نیز پرداخته است؛ آیا شما - خواننده گرامی - این را رومی دانید؟ مخالفان این نظر ممکن است به فعل «گفت» در باب «آن یار» و یا «گفتمش» و «گفت» در مقطع استناد کنند، اما باید یادآور شوم که این گونه افعال ناقل در غزل پارسی در بسیاری موارد وضع مشخص یا دلالت دقیق ندارند و اغلب برای بازگویی آنچه خود شاعر در ضمیر دارد، و یا در اشاره به اشخاص نامشخص، به کار می‌روند. به عبارت دیگر، شاعر در هر جایی ممکن است با بهره‌گیری از این گونه افعال از قول یک متکلم یا مخاطب فرضی و نامعین، حرف خود را بزند، و ساختار ویژه شعر پارسی هم این امکان را در اختیار او می‌گذارد. به همین دلایل است که گمان نمی‌کنم ابیات آغازیده با «بیدلی در» و «این همه شعبده» (در قزوینی) و «گفت آن یار» و «فیض روح القدس» (در هردو طبع) مقول قول پیر مغان باشد، به ویژه که بیت آخر چنان است که گویی با مخاطبی نامعلوم سخن می‌گوید که هر که باشد مسلماً پیر مغان نیست و ظاهراً نوعی حسب حال شاعر با دل خویش است، همچنان که شعر با چنین حسب حالی آغاز گردید. این را هم ممکن است بگویند که پیر پس از بیت ۵ نیز مشغول توضیح و تفسیر کردن موضوع مورد سؤال شاعر بوده است، اما پاسخ بنده، گذشته از کم حرف بودن پیر، این خواهد بود که: مگر نه این که توضیح و تفسیر قاعداً باید به زبانی ساده و سرراست باشد؟ چگونه می‌توان بر این ابیات فشرده و این بیان نمادین و پارادوکسی، نام تفسیر و توضیح گذارد؟ به این نیز لابد توجه داریم که این پیر، به جای هر گونه حرف و بحثی، با حرکات و سکناات گویای خود و با سکوت در کار نگریستن است، و باز به جای نطق و خطابه خوانی می‌کوشد تا حقایق را بیشتر به رأی العین نشان دهد تا آنها را شرح کند. حال اگر او بیاید و این همه حرف بزند، در حقیقت اجر و ارج آن سخن موجز اولیه خود را هم باطل کرده است.

در هر حال، تصوّر می‌کنم که شعر را به دو پاره مشخص می‌توان بخش کرد: یکی همان پنج بیت مورد توافق هردو چاپ باروال روایی منظم و بدون گسل و گسست؛ و دیگر ابیات بعدی (خواه سه بیت در خانلری و خواه پنج بیت در قزوینی) که بسط و توسعه است از سوی خود شاعر در جهات و جوانب موضوع، به ویژه آن مشکل یا سرعشق، منشاء آن، آنچه از خزانه غیب به قلب پاک عاشق می‌رسد تا از آن، حظیره

قدس و عرش اکبری در وجود آدمی ساخته شود. بدین سان است که یکی از برترین نمونه‌های شعر نمادگرایی عرفانی در تاریخ سخن پارسی پدید می‌آید، اثری که اغلب یکی از چند شعر عرشی خواجه خوانده شده است.

این شعر از نظرگاه بیان و عنصر تصویر و تجسیم نیز برای خود آیتی و حکایتی است. از آنجا که قصد شاعر در درجه نخست بیان رویارویی یا تناظر انسان با کل دایره هستی، یا چنان که ذکر شد عالم صغیر و کبیر و نسبت و ارتباط این دو با یکدیگر از دید عارفانه است، جنبه تصویری شعر عمدتاً بر حول آن چیزی است که می‌توان به نوعی حرکت و بازی دوایر کوچک و بزرگ در درون یکدیگر تعبیر کرد، چیزی چون امواج آب که به دنبال وزش باد یا افتادن شیئی پدید می‌آید، بدین سان که هر موج ابتدا کوچک و محاط در دوایر بزرگتر است ولی به نوبه خود به دایره بزرگ و محیط بر دوایر دیگر بدل می‌شود. نگاهی به دل، جام جم، گوهر، صدف، دریا (به صورت دایره‌ای فراگیرنده کره زمین در نظر قدما) قدح گردان و گنبد آسمان، همگی مؤید اختیار این شیوه تجسم از جانب شاعر است و تناسبی کامل از این حیث میان محتوی و شکل شعر برقرار است. شاید بتوان گفت که دار حلاج و آن زنجیر زلف نیز، به دلیل وجود حلقه طناب و حلقه‌های زنجیر، خالی از دایره‌گونگی نیستند. به هر حال تصاویر در بخش نخست و روایت به هم پیوسته آن عموماً مدوّرند. به هر حال وقتی از گوهری ظاهراً کوچک (دل) سخن می‌گویند که محاط در صدف است ولی بلافاصله آن را بیرون از دایره کون و مکان می‌خوانند، نمی‌توان تعدّد شاعر را در تجسم موضوع به صورت بازی دوایر محیطی و محاطی در مورد امواج نادیده گرفت یا آن را مثلاً حمل بر صرف تصادف کرد. در هر حال، شعر عبارت است از یک پارادوکس: همه چیز آن، هم به غایت کوچک است و هم بی‌نهایت بزرگ؛ هم بس نزدیک است و هم سخت دور. همه چیز در درون نقطه یا دایره‌ای خُرد به نام دل است اما صاحب آن در طلب آن یا چشم به دایره بزرگ افلاک در بالا و یا به دریا‌های فراخ در پایین می‌دوزد. آری، آدمی دایم در حال این سیر و سیورورت است، در جریانی مداوم از کوچک و بزرگ و دور و نزدیک شدن، و در قبض و بسط یافتن و باز و بسته شدن. به‌راستی چه چیزی این محتوی را جز در شکل همین حرکت دوایر امواج می‌تواند پیوراند؟

- ۱ به سرّ جام جم آنکه نظر توانی کرد  
که خاک می‌کده گُحل بَصَر توانی کرد
- ۲ مباحث بی می و مطرب، که زیر طاق سپهر  
به این ترانه غم از دل به در توانی کرد
- ۳ گل مراد تو آنکه نقاب بُگشاید  
که خدمتش چو نسیم سحر توانی کرد
- ۴ به عزم مرحله عشق پیش نه قدمی  
که سودها کنی ار این سفر توانی کرد
- ۵ بیا، که چاره ذوق حضور و نظم امور  
به فیض بخشش اهل نظر توانی کرد
- ۶ جمال یار ندارد نقاب و پرده، ولی  
غبار ره بنشان تا نظر توانی کرد
- ۷ تو کز سرای طبیعت نمی روی بیرون  
کجا به کوی طریقت گذر توانی کرد؟
- ۸ گدایی در میخانه طُرفه اکسیر است  
گر این عمل بکنی، خاک زر توانی کرد
- ۹ دلا، ز نور ریاضت گر آگهی یابی  
چو شمع، خنده زنان ترک سر توانی کرد
- ۱۰ ولی تو تالاب معشوق و جام می خواهی  
طمع مدار که کاری دگر توانی کرد
- ۱۱ گر این نصیحت شاهانه بشنوی، حافظ  
به شاهراه حقیقت سفر توانی کرد

۱. جام جم: یا جام کیخسرو را پیشتر برترین نماد در معنای دل آگاهی و احاطه نظر و بصیرت آدمی بر تمامت عالم هستی خواندیم. این آگاهی و بصیرت قلبی نیز جز از این طریق که انسان با نهایت فروتنی و خاکساری سر بر آستان عشق فرود آرد و خاک

این درگاه را سرمه چشم خویش سازد دست نخواهد داد. (نک. ح ۴۸/۵).  
 گُحل: سرمه (نک. ح ۲/۷).

۲. می و مطرب: دو نماد آشنای شعر عارفانه و قلندرانه پارسی است، که فراوان هم با هم ذکر می‌شوند، و دلیل این همراهی نیز این است که «می» با دلالتی که بر کل عوالم و احوال عشق و سرمستی دارد با «مطرب» که حاوی تمامی اشارات و پیامهای برانگیزنده و به وجد آورنده آدمی همچون نوای دل‌انگیز ساز آفرینش است در هم آمیزد، چنان که با پیوند این دو نماد با همدیگر، دیگر هیچ معنی یا حقیقت مهمی نیست که بیرون از این مفهوم جامع و شامل معرفتی باشد. آنگاه که این دو گوهر ارجمند در وجود آدمی باشد، دیگر جایی برای غمهای معمول و معتاد بشری باقی نمی‌ماند. از همین روی است که شاعر زمین را در زیر طارم آسمان به سرسرای طربخانه‌ای مانده می‌کند که در آن باده عشق در گردش و مطرب حقیقت در نواختن است. پیشتر نیز پیر مغان را به دلیل باده سرخوش و دلشاد دیدیم. (۱۳۶/۴)

طاق: پارسی معرّب (جوالیقی، المعرّب ۲۲۹) پهلوی تاک tāk (شاخه، پیچک، خط باریک منحنی، آنچه خمیده باشد از بناها) نیز نوعی از جامه و چادر، و چادر سبز، جمع: طاقات و طیقان؛ منتهی الارب. (معین، حاشیه برهان) خمیدگی در نقش و نگار زیورهای عمارات و مجازاً خمیدگی ابرو و محراب و کمان (دهخدا) طاق سپهر: اضافه تشبیهی؛ آسمان را به دلیل شکل آن، که چون طاق گرد یا ضربی است، طاق (یا سقف) خوانده‌اند، و واژه «آسمانه» به معنی طاق یا سقف نیز از همین روی است. «طاق» را به واژه‌های بسیار دیگری اضافه کرده‌اند و ترکیباتی ساخته‌اند که جملگی دلالت بر آسمان یا سپهر، فلک و دیگر معادلهای آن (البته هر ترکیبی به اعتبار خاص خود) دارند. برخی از آنها: طاق آبفام، - آبگون، - ازرق، - بازیچه، - چنبری، - رنگین، - مینا یا مینایی، - نیلوفر یا نیلوفری (مصطفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۴۸۵)

۳. نقاب: برای گل سرخ، چند بار در شعر خواجه آمده و استعاره از حالت غنچگی و فروبستگی آن است، و نقاب گشودن استعاره از شکفتگی.

خدمت: و خدمت کردن در مورد گل به گمان این نگارنده به معنای پرورش دادن و تیمار کردن و رسیدگی به گل و گیاه است، همچنان که یکی از معانی مذکور برای «خدمت» پرستاری و تیمار کردن است. (در مورد این معنی، نک. دهخدا، ذیل همین واژه). بنابراین بعید می‌دانم «خدمت کردن» در بیت حافظ به معنای عادی لفظ باشد چنان که برخی ذکر کرده‌اند، یعنی به خدمت گل رفتن.

۴. قدم عشق: در برابر قدم مسافت است، چیزی چون قدم صدق و اخلاص، همّت بستن است در طلب مطلوب، چشم فرو بستن است از دنیا و مافیها و پس پشت نهادن دنیا و عقبی در هوا و ولای منظور. بایزید بسطامی این قدم را به کوتاهترین و گویاترین بیان باز می گوید: «از بویزید (رض) روایت آرند که گفت: روش بر درویش نشان غفلت بود، که هر چه هست خود اندر دو قدم حاصل آید که یکی بر نصیبهای خود نهد و یکی بر فرمانهای حق. این یک قدم را بردارد و آن دیگر را بر جای بدارد [...] و قرب وی مسافتی نباشد.» (کشف‌المحجوب ۴۵۷)

۵. ذوق: به دست دادن معنایی عام و جامع برای آن، اگر ناشدنی نباشد، بی گمان دشوار است. معانی معنوی و مجرد آن خود نشأت یافته از معنای محسوس آن یعنی چشیدن و چاشنی گرفتن از هر چیز است، و آنگاه که این چشش جنبه معنوی به خود می گیرد معنایی چون بسیاری شادی و شمع، تمایل فطری و خلقی به چیزی (همچون ذوق شعر و هنر) قوه تمییز زیبایی و زشتی، میل و خواهش، قریحه و طبع و نظایر اینها می یابد. (با بهره گیری از دهخدا) شاید بتوان گفت که ذوق عبارت است از عاطفه ای مرکب از کشش و گرایش بر خاسته از طبع، سرشت و روحیه شخص نسبت به هر چیز، از مادی و معنوی، همراه با گزینش آنچه در نظر او خوبتر، زیباتر، ارزشمندتر و لذت بخش تر است. این کشش از ادنی درجه یعنی امور و امیال جسمانی و غریزی تا اعلی درجه یعنی گرایشهای قلبی، روحی و روحانی، که طبعاً پیچیده ترند، مصداق دارد. هم از این روست که طیفی وسیع از تمایل و تمییز در اموری چون خورد و خوراک، طلب جنسی، اختیار اشیا، گزینش همسر و معاشر، بوی خوش تا کسب لذت از هنر، ادراک امور معنوی و معرفتی و دیگر غایات والا و... همگی داخل در مفهوم ذوق است. و اما ذوق در عالم تصوف و عرفان هم (که از «ذوق حضور» بر می آید که همین مورد نظر شاعر بوده است) مفهوم و مدلول خاص خود را دارد. قشیری: «و از آن [الفاظ صوفیه] ذوق و شرب است. و این عبارتی بود از آنک ایشان یابند از ثمرات تجلی و نتیجه کشف و پیدا آمدن واردهای بدیهی، و اول این ذوق بود، پس شرب، و پس سیری. صفاء معاملات ایشان واجب کند ایشان را چشیدن معانی و وفاء منازلات ایشان شرب واجب کند و دوام مواصلاّت سیری واجب کند. خداوند ذوق متساکر [= خود را به مستی زننده] بود، خداوند شرب سکران [= مست] بود، و خداوند سیری صاحی [= هشیار] بود.» (ترجمه رساله قشیریه ۱۱۴) عبّادی: «بدان که ابتدای محبت حال [= وارد شونده] را ذوق گویند، و ذوق،

ادراک لذتی ضعیف است یا نَیل الهامی خَفی. تا مادام در ابتداست و رونده در وی متقلّب [= تغییر یابنده] و متردّد [= در تردید - م] است ذوق گویند، و احوال صوفیان به ذوق حاصل آید، نه به علم که دانستن داروست و ذوق چشیدن داروی، و اطلاع بر حقیقت طعم و ماهیت داروی به ذوق حاصل آید.» (التصفیه فی احوال المتصوفه ۲۰۱) بنابراین، «شرب» از نظر او مقابل «ذوق» و عبارت است از «تواتر فتوح و واردات غیبی». (همان ۲۰۲)

مولانا غزلی دارد که می‌توان آن را «ذوقیه» نامید:

دروازه هستی را جز ذوق مدان، ای جان

این نکته شیرین را در جان بنشان، ای جان

زیرا عَرَض و جوهر از ذوق برآرد سر

ذوق پدر و مادر کردت مهمان، ای جان

هر جا که بود ذوقی، ز آسیب دو جفت آید

زان یک شدن دو تن، ذوق است نشان، ای جان...

ذوقی که ز خلق آید، زو هستی تن زاید

ذوقی که ز حق آید، زاید دل و جان، ای جان

آمیخته با شاهد، هم عاشق و هم زاهد

وز ذوق نمی‌گنجد در کون و مکان، ای جان...

در کنج عزبخانه، حوری چو دُر دانه

دور از لب بیگانه، خفته ست ستان، ای جان

صد عشق همی بازد، صد شیوه همی سازد

آن لحظه که می‌یازد، بوسه بستان، ای جان

(نک. کلیات ۴، ۱۴۹-۱۵۰)

در این شعر، هم از ذوق به امور حسی سخن گفته و هم نسبت به عوالم معنی و عقل. همچنین در ابیاتی دیگر از این شعر، ذوق را به جانوران نیز تعمیم می‌دهد، چون ماهی به هنگام خوردن طعمه یا گرگ در فریفتن شبنام و گرفتن گوسفندی خاص از میان گوسفندان فراوان. آنگاه موجود فاقد ذوق را «مُعْجَب بی‌بهره» و حیوانی می‌داند که قدر آب حیوان را نمی‌شناسد، و می‌گوید: حتی ذرات نیز چنین موجودی را تمسخر می‌کنند:



خنسبک زده هر ذره، بر معجب بی بهره

کاب حیوان را گئی داند حیوان، ای جان؟

و اما از اهل ذوق هم چنین تعریفی به دست داده شده است: کسی که تجلیات وی از مقام روح و قلب به مقام نفس و قوای او نازل شود و چنان شود که آنها را به حس دریابد و با ذوق درک کند و از بشره و سیمای او ظاهر باشد. تعریفات جرجانی ۳۳. اهل ذوق ظاهراً به کسانی اطلاق می‌کنند که حقایق را با ذوق خود دریابند، نه از راه علوم کسبی و بحث و جدال عالمانه و مطالعه کتب و آثار اهل علم. (گوهرین، شرح اصطلاحات تصوف ۲، ۱۹۰)

حافظ در اینجا بر آن است که حضور و جمعیت دل و به کام بودن امور و احوال درونی بر اثر فیض وجود و نفس و همت صدق صاحب‌دلان دست می‌دهد. سخن او ظاهراً بر این اعتقاد عرفا مبتنی است که نفس وجود اهل نظر و نفس پاک آنان دارای تأثیر و ساری و جاری در امور و احوال عالم و عالمیان است و چه بسا بر اشیا و احوالی اثر بگذارد که در ظاهر نتوان ارتباط مشخصی را میان آنها و این صاحب‌دلان یافت.

همچنین با توجه به آمدن واژه‌های «ذوق» و «نظم» در کنار یکدیگر، شاید شاعر می‌خواسته ایهامی هم به نظم یا شعر او، که خود نشأت یافته از ذوق است، در بر داشته باشد، و آن را نیز از پرتو وجود اهل نظر بداند.

۶. غبار ره: «غبار: حجابی را گویند از آرزوی نفس و مقتضیات هوا و هوس که پیش راه سالک آید.» (مرآت عشاق، نقل از برتلس، تصوف و ادبیات تصوف ۲۱۷) غبار ره: نمادی است از هر آنچه مربوط به زندگی در عالم محسوس و مادی است که به باور عرفا چون غباری بر آئینه دل یا وجود آدمی می‌نشیند و مانع می‌آید تا پرتو حق بر آن بتابد. تمامت کوشش اهل طریقت نیز در حقیقت برای ستردن همین غبار نسیان از دل آدمی است.

بیت حاوی همان ایده‌ای است که در شعر عارفانه فراوان آمده است، چنان که هاتف اصفهانی هم در ترجیع معروفش می‌گوید:

یار، بی‌پرده از در و دیوار در تجلیست، یا اولی‌الابصار

اما پیدا است که هر دلی پذیرای این تجلی نیست، و برای دریافت آن باید به این سخن حافظ نیز عمل کرد:

روی جانان طلبی، آینه را قابل ساز ورنه هرگز گل و نسرین ندمد زاهن و روی

نیز فرمود:

میان عاشق و معشوق هیچ حایل نیست

تو خود حجاب خودی، حافظ، از میان برخیز

۷. طبیعت: در اینجا مفهومی وسیعتر از آن دارد که در عرف استعمال رایج است، زیرا شامل هرآنچه مربوط به عالم اجسام یا هستی عنصری است می‌شود و کل جهان هستی یا عالم کون و فساد را در بر می‌گیرد. انسان و وجود مادی و خاکی او، که ناشی از ترکیب اخلاط چهارگانه است، با تمامی شهوات و غرایز و اغراض اینجهانی او نیز داخل در این مقوله است. سرای طبیعت را می‌توان عالم مُلک (در برابر ملکوت) عالم حس، عالم ماده، عالم عنصری، دار تراحم (از آن روی که بنیادش بر اضداد و تضاد و تصادم است) عالم طبایع و امثال اینها نیز خواند. سنایی در «سیرالعباد» دربارهٔ فلک زهره (که آن را جای طبایعیان می‌داند):

|                           |                              |
|---------------------------|------------------------------|
| مردمان دیدم اندرو بسیار   | چشم‌هاشان دو، قبله‌هاشان چار |
| همه در بند آخشیج و طباع   | عادت طبعشان چو طبع سباع      |
| همه در بند چار چنگ‌انگیز  | همه را قبله چار، رنگ‌آمیز    |
| بر فساد و عناد و شر مجبول | دیده‌هاشان تباه و دین مجعول  |

(مثنویها ۲۰۵-۲۰۶)

نیز در «طریق‌التحقیق»:

تاز آرایش طبیعی، پاک      نشوی، کی شوی تو بر افلاک؟  
(همان ۱۱۷)

حافظ در بیتی دیگر نیز به نکوهش زندگی بر وفق طبیعت می‌پردازد:

پاک و صافی شو و از چاه طبیعت به در آی

که صفایی ندهد آب تراب‌آلوده

۸. اِکسیر: از عربی الاکسیر (معین، حاشیۀ برهان) از یونانی xerion به معنای پودر

زخم و xeros پودر خشک‌کنندهٔ زخم (Webster's Third New International Dictionary)

آلمانی Elixier انگلیسی elixir و elixiar، لاتینی elixir (حسن‌دوست، فرهنگ

ریشه‌شناختی، ذیل «اکسیر») خوارزمی: اکسیر دوايي است که اگر فلز مذاب در آن پخته

شود آن فلز به زر یا سیم تبدیل می‌شود یا آن‌که رنگ فلز را به زردی یا سفیدی تبدیل

می‌کند. (مفاتیح‌العلوم، متن عربی ۱۵۰) «کیمیا» نام این صنعت است. (همان ۱۴۶)

علمای شیمی و کیمیاگران عقیده داشتند تمام فلزات از یک نوع اجزا تشکیل شده و

منشاء اختلاف بین آنها اختلافی است که در کمیت و مقدار این اجزا موجود است، و بنابراین اگر اجزای فلزی را از هم تجزیه کنیم و بعد آن اجزا را بتوانیم به قدر مناسبی با هم ترکیب کنیم، هر فلزی را که بخواهیم، اگرچه طلا باشد، می‌توانیم بسازیم. علمای شیمی اسلامی برای به دست آوردن اکسیر اعظم یا حَجَرِ فلاسفه تلاشهای بسیار کردند، اما با این که موفق به یافتن آن نشدند، تلاشهایشان سبب پیشرفت دانش شیمی شد. (زاوش، کانی شناسی در ایران قدیم ۵۶) بعدها چنین پنداشتند که اکسیر، همچنان که در فلزات اثر می‌کند، سبب درازی عمر نیز می‌گردد. لفظ اِلْکَسیر (eleksir) و الفاظ مشابه آن، که هم امروز بسیاری شربتهای مقوّی را بدان می‌خوانند، ناشی از همین است. اکسیر از طریق آثار عربی (خصوصاً آثار ابن سینا) وارد اروپای دوره سِکولاستیک گردید. (مصاحب) و اما عرفای اسلامی از تجربه ناموفق کیمیاگران در ساختن اکسیر بهره‌ای دیگرگون گرفتند، بدین سان که به جای کیمیا، که صرفاً به انگیزه مادی صورت می‌گرفت، عشق و محبت را کیمیا یا اکسیر خواندند، از آن روی که خاکی حقیر به نام آدمی را به مرتبه خداگونگی می‌رساند و روح و قلب او را دگرگون می‌کند؛ سعدی:

گویند: روی سرخ تو، سعدی، چه زرد کرد؟

اکسیر عشق بر مسم افتاد و زر شدم

(غ ۳۷۴)

در بیت متن نیز خواجه درست همین معنی را به مدد نماد «میخانه» بیان داشته، چنان که در جایی دیگر می‌گوید:

دست از مس وجود چو مردان ره بشوی

تا کیمیای عشق بیابی و زر شوی

البته در متون خاص تصوف، پیر و مرشد را هم اکسیر یا اکسیر اعظم خوانده‌اند. (نیز نک. «کیمیا» در: ح ۵/۱۰).

عمل (کردن): در اینجا دارای معنایی خاص است که عبارت است از تأثیر و تأثر و فعل و انفعال، مثل تأثیر یا عمل یک ماده بر ماده دیگر و تغییر دادن آن مثلاً در کیمیا یا شیمی. این معنی را فرهنگها ندارند و یا چنان که باید توضیح نکرده‌اند، مثلاً در معین فقط آمده: عمل کیمیاگران. در دهخدا هم در ذیل «عمل» و در یکی از مدخلهای فرعی، تنها «اثر کردن» ذکر شده با مثال اثر کردن مسهل در معده. سلطان ولد: «عمل تغییر دادن است از حال به حال، همچنان که نطفه و منی در رحم مادر از حال به حال

می‌گردد و مُضغِه و عُلقه می‌شود تا آنگاه که نقش و صورت آدمی می‌شود و جان می‌پذیرد و می‌زاید و بزرگ می‌شود. آن زیاده شدن و تغییر از حال به حال عمل باشد و عروج.» (معارف ۵-۶) «پس حقیقت عمل آن است که دم به دم تو از حال به حال گردی و ترقی کنی، چنان که کیمیا را چون بر سر مس ریزی، آن زر شدن او عمل باشد.» (همان ۷) ملاحظه می‌کنیم که معنایی است خاص، به‌ویژه که در آن، شرط عروج و ترقی را در این فعل و انفعال لحاظ کرده‌اند، چون عمل کیمیا، و یا تافتن اشعه خورشید بر سنگ و پدید آمدن احجار کریمه، که با ارتقا همراه است. حافظ «عمل» را در جاهای دیگر هم دقیقاً به همین معنی به کار برده است:

طالب لعل و گهر نیست، و گرنه خورشید      همچنان در عمل معدن و کان است که بود

حافظ، غبار فقر و قناعت ز رخ مشوی      کاین خاک بهتر از عمل کیمیاگری

گدایی یا فقر به مفهوم عارفانه آن (نک. ح ۴۰/۱۰) آنگاه که با «میخانه» و نظایر آن درمی‌آمیزد، به معنای بی‌نیازی از دنیا و مافیها و نیاز بردن به عشقی است که کیمیای وجود و مایه دگرگونی و فراروی از عالم و آدم است، و همین «گدای میکده» است که به هنگام شور سرمستی «ناز بر فلک و حکم بر ستاره» می‌کند. (۳۴۲/۶)

۹. ریاضت: خواجه عبدالله: «ریاضت نرم کردن است، و آن را سه رکن است: ریاضت افعال به حفظ، و ریاضت اقوال به ضبط، و ریاضت اخلاق به رفق.» (صد میدان ۲۳) غزالی آن را کاری خطیر و در عین حال ظریف می‌داند: «بدان که ریاضت کاری دشوار است و جان‌کندن است، و لکن اگر طبیب استاد بود و راه فرا داروی لطیف داند بسیار آسانتر گردد.» (کیمیا ۲، ۱۷) او زیرمجموعه‌های طبیعت و اسارت و احتجاج در هر کدام را به دقت مورد بحث قرار می‌دهد، از شهوت شکم و فرج، زبان و کلام، خشم و حقد و حسد، حُب دنیا، بخل و حرص، حُب جاه و حشمت، ریا و نفاق، کبر و خودبینی، غفلت و ضلالت. او در هریک از اینها راه علاج را هم به دست می‌دهد، و بحث او در مجموع یکی از مفصلترین سخنان در باب ریاضت است. (همان، تمامی «رکن سوم در مهلکات» ۳-۳۱۳) عبادی جهاد را بر دو نوع ظاهر (معمولی) و باطن (جهاد یا ریاضت نفس) می‌داند و با تأکید بیشتر بر این یک می‌گوید: «و این جهاد با این نفس، واجب حال هر رونده است و درین مجاهدت نفس اماره را اسیر کردن و در زیر پای ریاضت وی را حمول و ذلول [= بردبار و رام - م] گردانیدن تا مگر مرتاض [= ریاضت یافته - م] و مهذب شود و از گمان به یقین و از طبع به شرع گراید.» (التصفيه فی احوال المتصوفه ۵۶) شیخ اشراق بر آن است که گرسنگی و

نخفتن دارای منشاء الهی است، به استناد: هُوَ يُطْعِمُ وَ لَا يُطْعَمُ (انعام ۱۴) وَ لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَ لَا نَوْمٌ (بقره ۲۵۵) «و نیز شهوت و غضب از جمله صفات بهائم است، پس چون از این صفت دورتر شوند علم و شوق زیادت تر گردد.» (مجموعه آثار فارسی ۳۹۷) فروزانفر: «ریاضت: رام کردن و پرورش ستور و در اصطلاح اطبا حرکات بدنی به اندازه‌ای که به تعب و ماندگی گراید. و نزد صوفیه از اغراض نفسانی اعراض کردن؛ و بعضی آن را عبارت از تهذیب اخلاق دانسته‌اند و برخی گفته‌اند که ملازمت نماز و روزه و مراقبت اوقات روز و شب است از هرچه موجب گناه و ملامت باشد به همراه دوری از صحبت خلق، و می‌توان ریاضت را این گونه هم تعریف نمود: مجموع اعمال و ثروکی که سالک به دستور پیر و مرشد انجام می‌دهد، و در اصطلاح راهبان، خلوت چندروزه که در آن به عبادت خاص قیام می‌کنند. تعریفات جرجانی، کشف اصطلاحات الفنون، محیط‌المحیط در ذیل «ریاضت» (شرح مثنوی ۱، ۲۰۴) به نظر برتلس، ریاضت و رهبانیت مرام اسلام نیست، و به نظر می‌رسد آن جنبه از تصوّف که به ریاضت و رهبانیت مربوط است از جایی بیرون اسلام وارد تصوّف اسلامی شده است. آنان که به تأثیر ادیان و آیینهای غیراسلامی بر تصوّف اسلامی باور دارند، منشاء ریاضت را بیش از همه در آیین بودا و در وهله بعد کیش نصاری دانسته‌اند. منقول است از ابوالحسن خرقانی که: «شیخ مرید را پرسید که: هرگز زهر خورده‌ای؟ گفت: نی، هر که زهر خورد بمیرد. گفت: پس تو هرگز حلال نخورده باشی، که هر که نان خورد چنان نداند که زهر می‌خورد حلال نخورده باشد.» برتلس در این سخن افراط در محرومیت (ریاضت) می‌بیند، و از همین جاست که این ریاضت را دارای اصل اسلامی نمی‌داند.

به گمان این نگارنده، تعمیم هر چیزی در این مورد به تمامی فرق و نحل تصوّف، چه به نفی و چه اثبات، ممکن است به دور از واقع حال آنان باشد، زیرا در برابر برخی از متصوفه ریاضت طلب چون خرقانی و ابن خفیف، کسانی هم بوده‌اند که معتقد به ریاضت تا سرحد تخریب جسم و آسیب به قوای حیاتی سالک نبوده‌اند. مثلاً از این گروه می‌توان ابوسعید ابوالخیر و احمد جام را نام برد که، اگر هم گاهی در اقوالشان از ریاضت سخن گفته‌اند، در عمل چندان بدان باورمند نبوده‌اند. به‌ویژه ابوسعید، که شرح طول و عرض مطبخ او و خوانهای پر و پیمانی که پیش مریدان می‌نهاد به نقل از مآثورات و اقوال وی معروف است، و هرگز دوست نمی‌داشت کسی صوفیان را گرسنه، با جامه زنده و با هیأتی بشولیده ببیند، اگرچه عرفای ما اغلب در ترک لذت،

لذتی برتر از خود آن می یافته‌اند؛ به قول سعدی:

اگر لذت ترک لذت بدانی دگر شهوت نفس لذت نخوانی

(غ ۵۷، بخش مواعظ)

اما مولانا اساساً منکر آن است که در فرقه او چیزی به نام ریاضت هست:

ریاضت نیست پیش ما، همه لطف است و بخشایش

همه مهر است و دلداری، همه عیش است و آسایش

( کلیات ۳، ۸۷ )

خنده شمع: قزوینی: «مکرر حافظ (و لابد شعراء دیگر نیز) او [= شمع] را به خنده وصف کرده‌اند، ولی درست نفهمیدم که مرادشان از خنده شمع چه بوده است...» (یادداشتها ۳، ۱۷۳) در خصوص خنده شمع، فرهنگها مطلب مهمی به دست نمی‌دهند. مثلاً: خنده شمع: کنایه از افروختن شمع (آندراج) خرّمشاهی وجه شبه میان خنده انسان و شعله شمع را باریک و بغرنج می‌داند و آن را به روشنی چهره به هنگام خندیدن و یا حرکت شعله آن به همراه نسیم و شباهت آن به خنده دندان‌نمای آدمی تعبیر می‌کند. (حافظ‌نامه ۱، ۶۵۰) اما به گمان این نگارنده، اگرچه نمی‌توان این گونه تعبیر ذوقی را یکسره نادرست خواند، لیکن بیشترین شباهت خنده شمع به آدمی در پیدایی زبان آدمی به هنگام قهقهه یا خنده فراخ است، یعنی خنده زبان‌نما. شواهد خنده شمع (که ایشان نیز در همان جا نمونه‌هایی از آن ارائه کرده‌اند) فراوان و کهن است. مثلاً نظامی بارها دارد، همچون وصف جان دادن اسکندر:

بخندید و در خنده چون شمع مرد      بدان کس که جان داد، جان را سپرد

(اقبال‌نامه ۲۵۸)

بی‌طرب، این خنده چون شمع چیست؟      بس، که برین خنده ببايد گریست

(مخزن ۱۵۹)

عطار (که در دیوانش هم بارها دارد):

شمعی که به یک دو شب فرومی‌گذرد      گه سوخته، گه کشته به کو می‌گذرد

در خنده بی‌فایده او مـنـگر      بـنـگر چه بلا بر سر او می‌گذرد

(مختارنامه ۲۳۳)

هم او، خنده و گریه شمع با هم:

امشب به صفت شمع دلفروزم من      می‌گیرم و می‌خندم و می‌سوزم من

(همان ۲۷۷)

هم او، ولی این بار ابتدا خنده و آنگاه گریه:

شمع است که همچو سرکشی می خندد      وز بی خبری در آتشی می خندد  
پس می گرید جمله شب در غم صبح      بر گریه او صبح خوشی می خندد  
(همان ۲۳۳)

سلمان، فقط خنده:

برخلاف جام می کو جان به تلخی می دهد  
جان شیرین داده ام چون شمع و خندان بوده ام  
(دیوان ۲۳۱)

و از معاصران ما، رهی معیری، به همین سان:  
چو شمع و گل، شب و روزت به خنده می گذرد

تو گریه سحر و آه شب چه می دانی؟  
(سایه عمر ۸۷)

نور ریاضت: قزوینی: نور هدایت؛ خانلری اقدم نسخ را اختیار کرده. نیساری هم «ریاضت» ضبط کرده، و نسخه بدل های ایشان گویای متأخر بودن «هدایت» است. (نک. دفتر دگرسانها ۱، ۴۹۱). اما «ریاضت» به لحاظ محتوایی خالی از مشکل نیست. یکی این که «نور هدایت» را فراوان در متون شعری، دینی، عرفانی و غیره دیده ایم، ولی «نور ریاضت» را این بنده به یاد ندارد دیده باشد. اساساً ریاضت، اگرچه ممکن است به چیزهایی چون صفا، پاکی و هدایت (که می توان نور به آنها نسبت داد) منجر شود، ولی خودش نوری ندارد. البته حافظ دو بار دیگر در قصیده مدح ابواسحق واژه «ریاضت» را به کار برده و در یکی از این دو از «صفای ریاضت» سخن گفته است:

از امتحان تو ایام را غرض آن است      که از صفای ریاضت دلت نشان گیرد  
اما موضوع و مورد و مصداق این یک به کلی متفاوت است، زیرا غزل حاضر کاملاً عرفانی است، درحالی که محتوای سخن در قصیده بی ارتباط با ریاضت عرفانی و غرض شاعر دلداری دادن به پادشاهی است شکست خورده و این که آلام و مصایبی که کشیده برای او در حکم ریاضت است و دلش را صفا می بخشد. از همه اینها گذشته، بسی بعید می نماید که خواجه اساساً اهل ریاضت بوده باشد. او چندان میانه ای با بسیاری از آموزه های تصوف ندارد، تا چه رسد به ریاضت آن. در هر حال، این نگارنده استعمال این واژه را قدری به دور و ناسازگار با فرهنگ یا دأب حافظ می داند. بعید نیز نیست که خود او آن را به «هدایت» تغییر داده باشد.

۱۰. می: پیدا است شاعر باده انگوری را اراده کرده و زیانهای آن را و این که این نوع

باده، به خلاف باده عشق و معرفت، آدمی را از سیر به سوی کمال بازمی‌دارد، همچنان که در اشعار او مواردی از تلقی منفی نسبت به این نوع باده وجود دارد. (درباره این که آیا این بیت با بیت ۲ تناقض دارد یا نه، نک. سخن پایانی.)



شمار ابیات شعر در خانلری و قزوینی یکسان است، ولی سلیم نیساری در دفتر دگرسانها دو بیت ۵ و ۷ را اضافه بر متن دانسته است، حال آن که هر دو بیت، هم از حیث محتوی و هم شکل و شیوه با شعر و اسلوب خواجه سازگار است. در این مورد فقط عرض می‌کنم بیت ۵ با واژه «بیا» به معنای «پذیر و با من همداستان باش» از شاخصه‌های سخن خواجه است. (نک. ح ۳۷/۱). بیت ۷ هم با کل محتوای غزل و پیامهای آن، و به‌ویژه با مضمون بیت ۱۰ تناسب کامل دارد و لذا به لحاظ محتوایی و ساختاری، مشکل بتوان آنها را اضافی خواند، ضمن این که هر دو از بهترین ابیات شعر نیز هستند.

و اما تقی پورنامداریان میان بیت ۲ (مباش بی می و...) و ۱۰ (ولی تو تا...) «تناقض معنایی آشکار» می‌بیند و چنین حکم می‌کند: «یا می‌بایست از سر بی دقتی باشد یا قافیه‌اندیشی و یا از روی عمد و به منظور برآوردن مقصودی خاص»؛ و آنگاه توجیهاتی همچون: «برانگیختن توجه خواننده و حسّاس کردن او به ساخت [ظ. ساحت - م] دوگانه هستی خویش و...» (نک. گمشده لب دریا ۲۶۲-۲۶۵). پیشتر در مباحث جلد یکم از این دفتر و در بحث از تناقضهایی از نوع «درون‌شعری» که پژوهندگان به حافظ نسبت داده‌اند به آن پاسخ داده و نظر خود را بیان داشته‌ام. در اینجا هم تأکید می‌کنم: تناقض به شکل واقعی یا «معنایی» فقط هنگامی تحقق یا مصداق می‌یابد که دو گزاره کاملاً صریح با همدیگر ناسازگار باشند، در حالی که در بیت ۲ «مَی» به صورت نماد و به شکل مثالی یا بدون تعیین و توضیح آن، یا به تعبیری دیگر به صورت معنایی شاعرانه و انشایی به کار رفته که محتمل معانی متفاوتی است، اما در بیت ۱۰ به نحوی صریح‌تر و با دلالت به باده معمولی یا انگوری آمده، و لذا میان این دو تناقضی که مراد جناب پورنامداریان (و دیگرانی که مثل ایشان این را تناقض خوانده‌اند) است تکوین نمی‌یابد. پیدا است وقتی در بیت ۲، مَی به صورت نمادین به کار می‌رود، اگر هم صریحاً نگوئیم که مراد از آن باده عشق و معرفت است، دست کم شاعر یا خواننده او می‌تواند ادعا کند که منظورش مَی عرفانی است؛ حال میان این مَی



و می انگوری چگونه می توان قایل به تناقض واقعی شد؟ مورد دیگر و البته گویاتر از جمع میان این دو باده، که حضرات آن را نیز تناقض انگاشته‌اند، در غزل ۴۴۴ (ای که دایم به خویش مغروری...) است، که قضا را دو بیت متناقض (به قول ایشان) فقط در فاصله دو بیت واقع شده، بدین گونه که در آنجا شاعر ابتدای انگوری را به صراحت نکوهیده اما دو بیت بعد، البته در شکل نماد، «می» را توصیه کرده است. (نک. ح همان غزل، سخن پایانی.) در هر حال، شعر معمولاً منطق خاص خود را دارد، که چه بسا غیر از منطق به معنای مصطلح آن باشد، چنان که در این گونه موارد به نظر چنین می آید. پورنامداریان هم چونان فردی اهل ادب تفاوت کاربرد به صورت نماد را از استعمال لفظ در معنای حقیقی یا معمولی به خوبی می شناسد. بنابراین چنانچه استدلال این بنده را بپذیرند دیگر جایی برای توجیهات آنچنانی باقی نمی ماند. وانگهی، ایشان در کتابشان بارها از اندیشه ژرف حافظ ستایش کرده‌اند؛ آیا از صاحب چنین اندیشه‌ای بعید نیست که در شعری واحد و تنها در فاصله دو و در نهایت چند بیت نتواند فکر خود را ضبط و ربط کند و مرتکب تناقض ادعایی حضرات شود؟ آیا مشکل به حقیقت از خود ما نیست که بدون التفات به قواعد و مصادیق تناقض و آنچه ذکر آن رفت، با قدری شتابزدگی چیزی را بر شاعر می بندیم که مرتکب نشده است؟

- ۱ یاد باد آن‌که ز ما وقت سفر یاد نکرد  
به وداعی دل غمدیده ما شاد نکرد
- ۲ آن جوانبخت که می‌زد رقم خیر و قبول  
ببنده پیر ندانم ز چه آزاد نکرد
- ۳ کاغذین جامه به خوناب بشویم، که فلک  
ره‌نمونیم به پای علم داد نکرد
- ۴ دل به امید صدایی که مگر در تو رسد  
ناله‌ها کرد درین کوه که فرهاد نکرد
- ۵ سایه تا بازگرفتی ز چمن، مرغ سحر  
آشیان در شکن طره شمشاد نکرد
- ۶ شاید ار پیک صبا از تو بیاموزد کار  
زان که چالاکتر از این حرکت باد نکرد
- ۷ کلک مَشَاطُهُ صُنْعُش نکشد نقش مراد  
هرکه اقرار بدان حسن خداداد نکرد
- ۸ مطربا، پرده بگردان و بزن راه حجاز  
که به این راه بشد یار و ز ما یاد نکرد
- ۹ غزلیات عراقیست سرود حافظ  
که شنید این ره دلسوز که فریاد نکرد؟

۲. اسلامی ندوشن احتمال می‌دهد برگرفته از عطار باشد:

گفت لقمان سرخسی کایِ اله      پیرم و سرگشته و گم کرده راه  
بنده‌ای کو پیر شد، شادش کنند      پس خطش بدهند و آزادش کنند  
(منطق‌الطیر ۲۰۹)

(«دنباله حکایت حافظ»، مجله دانشکده ادبیات دانشگاه تهران، س ۲۵، ش ۱-۴، ۱۳۶۷،

ص ۱۱۰). اما شاید به همین اندازه محتمل باشد که متأثر از سعدی بوده باشد:

رسم است که مالکان تحریر      آزاد کنند بنده پیر

(گلستان ۱۰۸)

(مالک تحریر: مالک و متصرف بنده؛ دهخدا)

خیر و قبول: خانلری «خیر» را به معنای «نه» در برابر «قبول»، یعنی ترکیب معطوف حاصل از دو ضد، گرفته است. (دیوان ۲، ۱۱۸۳) اما به گمان این نگارنده «خیر و قبول» از نوع ترکیبات معطوفی است که هر دو واژه دارای معنایی واحد یا نزدیک به یکدیگر، و هر دو مثبت‌اند، مثل «خیر و عافیت» و «خیر و سلامت»، خیر به معنای «نه» (به قول دهخدا از آن روی که «نه» گفتن را شوم می‌دانند) ظاهراً معنی و تحولی متأخر است (شاید از حدود عصر صفوی بدین سو). این نگارنده حتی یک مورد از آن را در متون کهن تر سراغ ندارد. ای کاش استاد دست کم یکی دو شاهد برای آن ارائه می‌کردند. زریاب خویی معنای «نه» را قبول ندارد، لیکن ضبط نسخ متأخر (خیر قبول) را ترجیح می‌دهد و استدلال می‌کند: اگر «خیر» به معنای «نه» باشد معنای نگاه داشتن در حال بردگی خواهد داشت. (آئینه جام ۱۷۶-۱۷۷) البته شواهدی که به نقل از یک مقاله درباره تکیه کلام‌های دراویش خاکسار داده‌اند («خیر خدمت قبول» یا «خیر صاحبان کردار قبول») هم چیزی را در این مورد حل نمی‌کند. حافظ در اینجا آن جوانبخت را به دلیل جوانمردی ستوده است، زیرا ظاهراً در خصوص دیگران زبان یا قلمش جز بر خیر و خوبی نمی‌گردیده، در حالی که اگر خیر معنای نفی و رد داشت یعنی او لابد جواب سربالا هم به عده‌ای می‌داده، و این قاعدتاً نباید مشمول ستایش شود. اظهار شگفتی شاعر هم دقیقاً از آن روی است که آن جوانبخت همیشه به اصطلاح مثبت بوده اما چرا به شاعر که رسیده آیین گردانده است. اگر «خیر» به معنای منفی بود آیا در متون کهن تر نباید در برابر آن همه استعمال «نه» یا «نی» چند یا حتی یک دو شاهد برای این معنی وجود می‌داشت؟

و اما مراد شاعر از «آزاد نکردن» پیداست نه معنای حقیقی بلکه مفهوم مجازی آن بوده است، یعنی چیزی چون آزاد کردن او از بند اندوه، نگرانی و نظایر اینها.

۳. کاغذین جامه: رسمی قدیم بوده است، یعنی دادخواه شدن و تظلم کردن، چه پوشیدن جامه از کاغذ در قدیم علامت دادخواه بوده، حافظ می‌گوید: کاغذین جامه... الخ. (رشیدی) خانلری با آوردن این شاهد آن را جامه سرخ پوشیدن معنی کرده: «یکی از ملوک فرمود که متظلمان باید که جامه سرخ پوشند و هیچ کس دیگر سرخ نپوشد تا من ایشان را بشناسم.» (سیاست‌نامه، طبع هیوبرت دارک ۱۹؛ دیوان ۲، ۱۱۷۱) به زعم این نگارنده این موردی است متفاوت. مراد حافظ جامه سرخ پوشیدن برای تظلم نیست بلکه جامه دادخواهان از کاغذ است، ولی شاعر می‌خواهد آن را با اشک خونین

خویش سرخ نیز بکند. یک مورد بسیار گویا و واقعی از جامه کاغذین کردن در شدالازار آمده درباره قاضی جمال الدین ابوبکر بن یوسف مصری، که در شیراز زندگی بر او سخت شد و به عسرت افتاد. پس جامه کاغذین پوشید و به سوی مدرسه وزیر عمیدالدین (که در آنجا به مشکلات مردم هم رسیدگی می کرد) رفت. وقتی وزیر از حال او پرسید، گفت: در مصر جامه کاغذین رسم است برای متظلمان. وزیر از او عذر خواست و اتابک به او جایگاه درخور داد. (نک. شدالازار ۳۵۵-۳۵۶ و حواشی قزوینی.) شواهد آن در متون فراوان است؛ عثمان مختاری غزنوی:

از باد خزان داد گلستان بستان      چون جامه کاغذی بپوشید جهان  
(دیوان ۶۰۱)

خاقانی بارها دارد، از جمله:

از جور یار، پیرهن کاغذین کنم      کو کاغذ و سر قلم از من دریغ داشت  
(دیوان ۵۵۷)

عطار:

از رشک تو کاغذین کنم پیراهن      تا سایه تو نگرددت پیرامن  
(مختارنامه ۱۳۱)

کمال اسمعیل:

کاغذین جامه بپوشید و به درگاه آمد      زاده خاطر من تا بدهی داد مرا  
(نقل از دهخدا)

سیف اسفرنکی:

کاغذین جامه چو صبح آهی برآرم هر شبی  
تا کجا خواهد رسیدن زین تظلم کار من  
(دیوان ۴۲۶)

۴. صدا: امروز به معنای مطلق صوت به کار می رود، اما در قدیم تنها به معنای پیچش صوت یا پژواک مستعمل بوده است. (نک. ح ۲۶/۱۰). مگر: = شاید، بو که، باشد که

۵. شمشاد: گذشته از صفت قد و اندام بلند، به عنوان مشبه به یا مستعار منه برای زلف یا طره نیز به کار رفته است؛ سنایی:

تیر گل چند بر نشانه زنی؟      زلف شمشاد چند شانه زنی؟  
(مثنویها ۱۸۲)

مولانا:

ای که رویت چو گل و زلف تو چون شمشاد است

جانم آن لحظه که غمگین تو باشد شاد است

(کلیات ۱، ۲۴۴)

(درباره شمشاد، نک. ح ۴۰/۱).

۶. شاعر اشاره دارد که یار او به هنگام رفتن و جدا شدن از او چنان سرعت و شتاب داشته که شایسته است باد صبا به او تاسی جوید.

۷. مشاطه صنّع: ترکیب تشبیهی است. مشاطه = شانه زننده، آرایشگر، ماشطه (نک. ح ۱۴/۴). مشاطه صنّع یا آراینده جهان آفرینش، کسی جز آفریننده هستی نیست. ش: شناسه مفعولی (= او را، برای او)

نکشد: هم می توان آن را مضارع اخباری (= نمی کشد) گرفت، و هم التزامی در مقام نفرین (= نکشاد). در باب آنان که اذعان به زیبایی خداداده یا مادر آورد دلدار (در حقیقت بی نیاز از مشاطه) نمی کنند، در حالت نخست می گوید: خداوند، آنان را به مراد خود نمی رساند، و در حالت دوم نفرینشان می کند: امید که خداوند آنان را به مقصود نرساند.

۸. پرده: اینجا هریک از دوازده مقام اصلی در موسیقی قدیم، یا به اصطلاح امروز: دستگاه (نک. ح ۲۶/۴). پرده گرداندن: با توجه به معنای مذکور، همان است که امروز عوض کردن دستگاه گفته می شود، و لاجرم تغییر دادن کوک ساز (یا به قول قدما از جمله حافظ «ساز... راست کردن») به تناسب هر مقام یا دستگاه.

راه: نغمه، پرده، ترانه، تصنیف و غیره (نک. ح ۱۳۵/۴). این واژه هم، مثل بیشتر مصطلحات موسیقی که در شعر به کار می روند، دارای ایهام میان معنای معمولی و مدلول موسیقایی آن است، مثل پرده، آهنگ، فرود، بازگشت، حجاز، عراق، سپاهان و...

حجاز: در قدیم یکی از دوازده مقام موسیقی بوده ولی امروز گوشه ای است در برخی دستگاهها یا آوازاها، مثل ماهور. (نک. ح ۱۲۹/۴).

۹. غزلیات: از نظر خود واژه، قاعدتاً جمع «غزلیّه» است ولی اصطلاحاً جمع «غزل» محسوب می شود، مثل واژه های ادبیات، رباعیات، عملیات، تجربیات و ریاضیات، که بر حسب قاعده باید جمع ادبیه، رباعیه، عملیه، تجربه و ریاضیه باشد، در حالی که عادتاً آنها را در جمع ادب، رباعی، عملی، تجربی و ریاضی به کار می برند.

(دهخدا) اما از نظر معنای واژه، «غزل» در آثار قدما به چهار معنی مختلف آمده است: الف. ابیات ملحون، یعنی سخنانی که با آهنگ یا ریتم خاصی خوانده می‌شد. غزل به معنای آواز هم از اینجاست، و غزل‌گو و غزلخوان به معنی آوازخوان در شعر پارسی فراوان آمده است، مثل بیت خود حافظ: ... پیرهن چاک و غزلخوان و صراحی در دست (۲۲/۱) ب. تغزل در آغاز قصاید؛ ج. مطلق شعر عاشقانه و حتی معادل شعر غنایی؛ د. به معنای مصطلح و معروف، یعنی یکی از قالب شعر که در حدود سده ششم رواج یافت. (سیروس شمیسا، سبک‌شناسی شعر ۲۰۸-۲۰۹؛ با قدری تغییر)

غزلیات عراقی: باید توجه داشت که در روزگار گذشته چیزی به نام سبک‌شناسی به صورت امروزمین با تقسیمات سبکی و تسمیه به سبک یا مکتب خراسانی، عراقی، هندی و غیره مرسوم نبود و این شعبه محصول پژوهشهای جدید است. بنابراین اگر هم گهگاه در شعر قدیم به چیزی چون شعر یا سخن عراقی برمی‌خوریم دلالتی به سبک یا مکتبی مشخص بدین نام ندارد، بلکه به معنای سخن یا شعری از سراینده‌ای است که در صفحات عراق عجم (شامل نواحی مرکزی و غربی، از جمله کرمانشاه، همدان، ری و اصفهان) می‌زیست و شعر می‌سرود، و به دیگر سخن، هیچ‌گونه ویژگی سبکی اعم از شکلی و محتوایی و یا تقسیم به دوره یا بازه زمانی در آن لحاظ نمی‌شد. لذا برای «عراقی» در بیت حافظ باید معنی و محملی دیگر جست.

رحیم ذوالنور آن را فخرالدین عراقی می‌گیرد، اگرچه چند سطر بعد و با توجه به معنای واژه «ره» می‌نویسد: سرود حافظ در مقام عراق خوانده می‌شود. (در جستجوی حافظ ۱، ۳۲۳) خرمشاهی آن را دارای ایهام به این معانی می‌داند: فخرالدین عراقی، غزلهایی که در مقام عراق خوانده می‌شده، و به احتمال ضعیف سبک عراقی، البته اگر در آن عصر چیزی چون این گونه تقسیمات سبکی رایج بوده باشد. (حافظ‌نامه ۱، ۵۸۰-۵۸۱) هروی اساساً فقط همین فخرالدین عراقی را مطرح کرده، و لاغیر. (شرح غزلهای حافظ ۱، ۵۸۹-۵۹۰) درباره سبکی بدین نام، این نگارنده آن را منتفی دانست. همچنین، هرچند احتمال برخی معانی ایهامی را نمی‌توان از نظر دور داشت، اما بعید می‌دانم که حافظ به عنوان یک معنای اصلی به عراقی شاعر اشاره کرده باشد؛ ضمن این که عراقی هیچ شعری همروال با غزل حاضر نیز ندارد تا بتوان حدس زد که حافظ در ضمن اقتفا از او نام مقتدای خود را هم ذکر کرده باشد. با این وصف، این که حافظ بدون هیچ مقدمه‌ای و موجبی به یکباره به یاد عراقی افتاده و خود را پیرو او خوانده باشد (با وجود نظر داشتن به او در پاره‌ای اشعار دیگر) قدری دور از ذهن است.

این نگارنده احتمال می‌دهد که «غزلیات عراقی» ارتباطی به غزل به عنوان قالب

معروف نداشته، بلکه به معنای غزل ملحون (یا سرود، ترانه و تصنیف) باشد از نوعی که در عراق خوانده می‌شده و بعید نیست که در آن زمان شهرتی داشته است. این گمان را واژه‌های «سرود» و «ره» (که یکی از معانی هردو همان ترانه یا تصنیف است) تقویت می‌کند و نشان می‌دهد که غزل و غزلیات به مدلول موسیقایی آن لحاظ شده است، همچنان که در شعری دیگر می‌گوید:

خرد در زنده‌رود انداز و می‌نوش به گلبانگ جوانان عراقی

که از بیت اخیر هم همان ترانه یا تصنیف برمی‌آید، و «گلبانگ» هم همان اوج صوت یا زیرترین نواخت آن در آواز یا ترانه‌خوانی است. شمس قیس، در ضمن بحث از بحر مُشاکل و پس از ذکر این که بعضی فهلویات صحیح بر این وزن است، از علاقه حیرت‌انگیز جملگی مردم عراق (ظ. عراق عجم) به ترانه‌های فهلوی (دوبیتی‌ها) سخن می‌گوید، با ذکر این که «هیچ لحن لطیف و تألیف شریف از طرق اقوال عربی و اغزال دری و ترانه‌های مُعجز و دست‌انهای مهیج، اعطاف ایشان را چنان در نمی‌جنبانید و طبع ایشان را چنان در اهتزاز در نمی‌آورد که:

لحن اورامن و بیت پهلوی زخمه رود و سماع خسروی»

(المعجم ۱۷۳) شاید بتوان گفت که همین شیفتگی مردم عراق عجم به ترانه‌های موسوم به فهلویات سبب اشتهار آنان (و طبعاً بیشتر جوانان عراقی) در این گونه ترانه بوده است.



احتمال می‌رود که شعر مربوط به روزگار پیری یا پا به سن گذاشتگی شاعر باشد، به دلیل «بنده پیر» در بیت ۲، اگرچه ممکن است قصد ساختن طباق میان «پیر» و «جوانبخت» هم در میان بوده باشد. در هر حال، غزلی است کاملاً یکدست بر محور سفری شتابان و بی‌وداع و شاید هم بی‌بازگشت. به ویژه بیت‌های ۴ و ۵ به لحن مرثیه گراییده، اگرچه به طور کلی نمی‌توان نام رثا بر شعر گذارد، لیکن می‌توان احتمال داد که تحت تأثیر عاطفه‌ای چون فقدان یا داغ‌دیدگی سروده شده باشد و مثلاً آن «جوانبخت» همان جوان از کف رفته‌او باشد. در شرح بیت ۲ هم گفته شد که «آزاد کردن بنده پیر» ظاهراً رهانیدن از اندوه یا اضطراب بوده، زیرا گمان نمی‌رود عبارت به معنایی جز این راه دهد. همچنین در غزل‌های رثایی او فلک، گردون، دوران و نظایر اینها به عنوان عامل ستم حضور دارد، که در اینجا هم شکوه از فلک شده است.

۱. رو بر رهش نهادم و بر من گذر نکرد  
صد لطف چشم داشتم، او یک نظر نکرد
۲. سیل سرشک ما ز دلش کین به در نبرد  
در سنگ خاره، قطره باران اثر نکرد
۳. یارب، تو این جوان دلاور نگاه دار  
کز تیر آه گوشه نشینان حذر نکرد
۴. ماهی و مرغ، دوش نخفت از فغان من  
وان شوخ دیده بین که سر از خواب بر نکرد
۵. می خواستم که میرمش اندر قدم چو شمع  
او خود گذر به ما چو نسیم سحر نکرد
۶. جانا، کدام سنگدل بی کفایت است  
کو پیش زخم تیغ تو جان را سپر نکرد؟
۷. کلک زبان کشیده حافظ در انجمن  
با کس نگفت راز تو تا ترک سر نکرد

۱. احتمال می‌دهم از غزل خواجو تأثیر گرفته باشد:

هرکو چو شمع زاتش دل تاج سر نکرد      سر در میان مجلس عشاق بر نکرد  
(دیوان ۶۷۸)

از جمله، مطلع حافظ نزدیک است به:

گشتیم خاک پایش و آن سرو سرفراز      دامن کشان روان شد و در مانظر نکرد  
(نیز نک. ح ب ۷.)

واژه‌های «رو» و «راه» گاهی در اشعار خواجه با هم آمده‌اند، مثلاً: عمریست تا به  
راه غمت رو نهاده‌ایم... (۳۵۸/۱)

۳. گوشه: ایهامی دارد به گوشه کمان (به قرینه «تیر»). این ایهام را بارها در شعر  
حافظ می‌بینیم، همچون:



ز چشمت جان نشاید برد، کز هر سو که می بینم

کمین از گوشه‌ای کردست و تیر اندر کمان دارد

(نیز نک. ح ۲۷/۶).

بیت طنز یا ته‌گمی دارد در «دلاور»، زیرا آن جوان را از این جهت دلاور می‌خواند که او خود را آماج تیر آه پیران یا درویشان گوشه‌نشین کرده است، که البته صفت خوبی نیست و نشانه غرور و خامی است.

۴. شوخ‌دیده: یا شوخ‌چشم، اغلب معنای بی‌شرم و آزر و دست‌کم گستاخ دارد. «این سپهرِ کوژپشتِ شوخ‌چشم، روزگور است.» (کیله ۱۹۲) «ای پادشاه، از بهر خدای، به صدقه‌گورِ پدرت این شوخ‌دیده را رها کن تا مرا در بلایی نیفکند.» (گلستان ۷۶) اما در این بیت یا نظایر آن، که سخن از معشوق است، گمان نمی‌رود مدلولی بدین غلظت داشته باشد، بلکه به نظر می‌رسد عشوه‌گر، رعنا و طنز مراد باشد. (دهخدا این معنی را نیز همراه با شواهدی دارد).

۵. ش: شناسهٔ ملکی است که مقدم واقع شده است (= میرم اندر قدمش). حافظ گاهی شمع را همراه با باد یا نسیم می‌آورد تا از خاصیت پارادوکسی این دو سود جوید، مثل: چون شمع نکورویی بر رهگذر باد است... (۴۸۶/۵)

۶. اینجا هم به نظر می‌رسد قصد طنزگویی دارد، چون این معشوق است که تیغ می‌زند و در حقیقت هم اوست که باید سنگدل خوانده شود، و نه آن کس که زخم می‌خورد. طنز دیگر در «بی‌کفایت» است، چون خورندهٔ ضربت را از این باب است که ظاهراً از سپر سود جسته است بی‌کفایت می‌خواند، زیرا باید جان خود را (بی‌هیچ سپر و حایلی) در معرض تیغ دلداری قرار دهد (آن را فدا کند). البته قصد شاعر بیان عزت و عظمت محبوب است، و می‌خواهد بگوید این معشوق از آن دست نیست که در برابر ارادهٔ او به کشتن عاشق، حیل یا عافیت بجویند. او به قول سعدی: ... هر چه کند جور نیست، و تو بنالی جفاست (غ ۴۷) بدین سان این بیت را نیز می‌توان دارای دو ضلع متفاوت از طنز و جد دانست: طنز در صورتی است که معشوق را بشری یا معمولی بدانیم، که در این حال «سنگدل بی‌کفایت» چنان که گفتیم منزلت طنز می‌یابد، لیکن اگر محبوب آسمانی مراد باشد، هیچ‌گونه طنزی در کار نخواهد بود، چه جان باختن در راه او خود کمترین چیز است.

۷. نزدیک به این بیت از غزل خواجو (مذکور در ح ب ۱) است:

بر خطِ عشق ماهر خان، چون قلم، کسی      نهاد سر که همچو قلم ترک سر نکرد

ترک سر کردن: پیداست حسن تعلیلی است از همان بریدن نوک قلم به هنگام تراشیدن.

زبان کشیده: قزوینی: زبان بریده؛ نیساری در دفتر دگرسانیها، با اتکا بر اقدم نسخ، مثل خانلری ضبط کرده است. البته به نظر می‌رسد «زبان بریده» تناسب بیشتری با قلم دارد، ضمن این که با بیت دیگر حافظ هم سازگار است:

زبان ناطقه در وصف شوق مالال است      چه جای کلک بریده زبان بیهده گوست؟  
در بحث از بیت اخیر شواهدی ذکر شد که «بریده» داشتند، نه «کشیده». (نک. ح ۵۷/۹).



شعر، از نظر شکل و زبان، عاشقانه است و ابیات جملگی رنگ گلایه‌های عاشقانه مرسوم دارد. به ویژه در بیت ۳ «جوان دلاور» از عناصر شکلی شعر عاشقانه و خود از موارد عصر تسلط لشکریان و امرای ترک و به تبع آن ورود تصاویر سپاهی به شعر پارسی است، یا در بیت ۴ «سر از خواب بر نکردن» در مورد معشوق بی اعتنا به عاشق. حال اگر کسانی همچنان مایل به تدارک تأویلات عرفانی برای این شعر باشند خود دانند. در این صورت مثلاً در بیت ۲ باید واژه «کین» را حمل بر صفت قهر الهی کنند، چنان که در اصطلاحنامه‌های تصوّف آمده، مثلاً: «کین: ظهور صفات قهریه را گویند در معشوق». (رشف‌الاحاظ ۴۶) ولی باید توجه داشت که بنیاد این اصطلاحنامه‌ها خود بر همین گونه تأویلها از اشعار بوده است؛ و یا «راز» را در بیت آخر باید به مفهوم عرفانی آن بگیرند. اما این امکان را در هر حال می‌توان داد که مراد از عناصر عاشقانه شعر معادل عرفانی آنها بوده باشد، و بدین سان جای تأویل همیشه وجود دارد، اگرچه به تکلف و ضرب و زور. اما به راستی چگونه می‌توان از ژرفنای درون شاعر خبر داد و درباره نیت او غیب گفت؟ تأویل عرفانی را اصولاً باید در مواردی کرد که قراین کافی بر عارفانه بودن شعر وجود داشته باشد، چیزی که این نگارنده در غزل حاضر نمی‌یابد، هرچند اصراری هم در عکس آن، یعنی غیر عرفانی خواندن شعر، ندارد.

- ۱ دلبر برفت و دلشدگان را خبر نکرد  
یاد حریف شهر و رفیق سفر نکرد
- ۲ یا بخت من طریق مرّوت فرو گذاشت  
یا او به شاهراه طریقت گذر نکرد
- ۳ من ایستاده تا کنمش جان فدا چو شمع  
او خود گذر به ما چو نسیم سحر نکرد
- ۴ گفتم: مگر به گریه دلش مهربان کنم  
در نقش سنگ، قطره باران اثر نکرد
- ۵ دل را، اگر چه بال و پر از غم شکسته شد  
سودای دام عاشقی از سر به در نکرد
- ۶ هر کس که دید روی تو، بوسید چشم من  
کاری که کرد دیده مابی نظر نکرد

۱. عماد فقیه:

بگذشت باز و در من مسکین نظر نکرد و آندیشه زاب دیده و آه سحر نکرد  
(دیوان ۱۰۵)

ممکن است یکی از این دو از دیگری اثر پذیرفته باشد. شاید به دلیل سنی بتوان احتمال داد که طرف گیرنده تأثیر حافظ بوده باشد، اگرچه در مورد دو شاعر معاصر فقط می توان گفت: الله اعلم.

حریف: در اینجا یار موافق و همدم؛ این واژه در عربی به معنای طرف شخص در کار و کسب و معامله است: حَرِیفُ الرَّجُلِ = مُعَامِلُهُ فِی حِرْفَتِهِ. (لسان العرب) اما در پارسی، معانی متعدد یافته است: هم پیشه، همکار، هم حرفت؛ فاسق زن؛ هم قمار، همبازی در بازیهای دو طرفه چون نرد و شطرنج و آنگاه تعمیم یافته به سایر بازیها و ورزشها، مُعامل، طرف داد و ستد، بایع، مشتری؛ آن که با دیگری در امری همچشمی کند و بخواهد از او ببرد؛ مُعاشِر، مُجالِس، همنشین، یار، دوست، معشوقه یا معشوق، ندیم، هم پیاله و غیره؛ جمع: حُرَفَاء (دهخدا، به تلخیص) اما تمامی این شعبه های

معنایی در اصل به دو معنای متضاد بازمی‌گردد: یکی آن‌که مقابل یا ضدّ و به هر حال در جهت مخالف خواست شخص است، و یا به عکس، همدل و موافق یا نیک‌سگال در حق او. در عربی ظاهراً چنین تضادّی مصداق ندارد و طرفیت دو شخص در حدود معامل و متعامل است. این گونه دگرگونی معنایی تا حدود ضدیت و تقابل، که در پارسی حاکم بوده، به این صورت قابل توضیح است که حریف در اصل همان طرف مقابل و مخالف است، اما دو فرد که در مقابل یکدیگرند، در صورتی که در کار و بازی یار قابت خود بر دیگران فایق آیند، ممکن است به همین دلیل قرین و عدیل یا معاشر و رفیق همدیگر، به رغم دیگر حریفان و رقیبان، شوند و بدین سان ضدّیت به انس بدل گردد. در پارسی، هر دو معنای مذکور نمونه‌های بسیار دارد؛ الف. به معنای طرف مقابل در قمار و غیره، مسعود سعد:

روز و شب اینجا به قمار اندرم      هست حریفم فلک لا جورد  
(دیوان ۲، ۸۶۰)

سعدی:

سعدی، چو حریف ناگزیر است      تن درده و چشم در قضا کن  
(غ ۴۶۷)

ب. به معنای یار، معاشر، همدم و نظایر اینها، سنایی:

باش پیوسته تازه روی و لطیف      تا شوی در میان جمع حریف  
(مثنویها ۱۰۵)

من مسکین مستمند ضعیف      با غم و محتّم ندیم و حریف  
(همان ۱۱۱)

در شعر حافظ بیشتر موارد از مقوله اخیر است، اگرچه معدودی از موارد را می‌توان به معنای طرف مقابل و ضدّ گرفت:

حافظ، که سر زلف بتان دستکشش بود

بس طرفه حریفیست کش اکنون به سر افتاد

صد باد صبا آنجا با سلسله می‌رقصند

این است حریف، ای دل، تا باد نپیمایی

۲. به نظر بنده، در شمار ابیات متعدد اوست که حاکی از تردید یا نومیدی او در قبال امکان وصال یا وحدت یافتن با محبوب عرفانی است، و در اینجا گذر نکردن یار به «شاهراه طریقت» کنایتی است از این که حافظ، به رغم اهل تصوف، این را که بتوان

از این طریق به وصالی که منتهای آمال متصوفه است رسید زیر سؤال قرار می‌دهد، اگرچه با قید احتیاط می‌گوید: اگر من در این راه به توفیقی نرسیده‌ام شاید از بخت بد من بوده است. (در این مورد، نک. ح غ ۱۶۶، وح ۱۹۱/۳).

۳. ایستاده: از معانی فعل «ایستادن»، آنچه مناسب اینجاست این است: ثبات ورزیدن، ثابت ماندن، پافشاری و پایداری کردن. (دهخدا) (در باب این معنی، نک. ح ۳۵۶/۴). همچنین در این واژه دو گونه ایهام می‌توان قایل شد: یکی ایهام تناسب به معنای قائم و راست و سرپا بودن شمع، و دیگر ایهام تضاد در آن نسبت به «گذر کردن».

این بیت همان مضمون ۱۳۹/۵ و لخت دوم تکرار عین لخت دوم آن است. ۴. لخت دوم در قزوینی: چون سخت بود در دل سنگش اثر نکرد، که خانلری، گذشته از این که تأیید قدیمترین نسخ را دارد، برخورداری از اطلاع بخشی بیشتر و به اصطلاح پر و پیمان تر است. ضبط قزوینی سخنی پیش پا افتاده است. نیساری هم در دفتر دگرسانیهامثل خانلری است.

۵. لخت نخست در قزوینی: شوخی مکن، که مرغ دل بیقرار من، که «شوخی مکن» در چنین بافتی تقریباً بی معنی یا توجیه‌ناکردنی است. حالا اگر مثلاً فعل در لخت دوم مضارع (نمی‌کند) می‌بود می‌شد آن را توجیه کرد، ولی با «نکرد» خیر. نیساری هم مانند خانلری ضبط کرده است.

۶. طنز بیت به طور عمده از ایهام در «بی نظر» زاده می‌شود: الف. دیده من اهل نظر و دقت است، و لذا من در نظربازی خود بروفق دقت و بصیرت عمل کرده‌ام؛ به قول خودش:

به روی یار نظر کن، ز دیده منت دار      که کار دیده همه از سر بصارت کرد  
ب. دیده من هیچ کاری را بدون قصد و غرض یا چشمداشت سود خود انجام نمی‌دهد، کما این که هر کس روی تو را دید بر چشم زیبابین و زیباشناس من بوسه داد، و این بوسه همان سودی است که من از قضیه برده‌ام. البته بر تناظر میان رائی و مرئی یا اتحاد عاقل و معقول نیز تأکید کرده است. دهخدا هم هر دو معنای یاد شده را به دست داده است. (نیز درباره تناظر مذکور، نک. ح ۹۴/۳).

پس از این بیت، نیساری بیت آخر غزل قبلی (۱۳۹) را عیناً تکرار کرده است. قدری بعید می‌نماید که خود خواجه بیتی را، به ویژه در دو غزل همروال و نسبتاً کوتاه، عیناً تکرار کرده باشد.

این غزل هم مثل غزل قبلی دارای زبانی عاشقانه و محتوای آن هم ستایش همراه با گلایه از یار بیوفاست. بنابراین آنچه در باب آن غزل ذکر شد دربارهٔ این هم صدق می‌کند. البته از حیث ارزش هنری، غزل حاضر قدری بالاتر از قبلی می‌ایستد.

- ۱ چه مستی است، ندانم، که ره به ما آورد؟  
که بود ساقی و این باده از کجا آورد؟
- ۲ چه راه می‌زند این مطرب مقام‌شناس  
که در میان غزل، قول آشنا آورد؟
- ۳ تو نیز باده به چنگ آر و راه صحرا گیر  
که مرغ نغمه‌سرا ساز خوشنوا آورد
- ۴ رسیدن گل و نسرین به خیر و خوبی باد  
بنفشه شاد و گش آمد، سمن صفا آورد
- ۵ صبا، به خوش خبری، هدهد سلیمان است  
که مژده طرب از گلشن سبا آورد
- ۶ دلا، چو غنچه شکایت ز کار بسته مکن  
که باد صبح نسیم گر هگشا آورد
- ۷ علاج ضعف دل ما کرشمه ساقیست  
برآر سر، که طبیب آمد و دوا آورد
- ۸ مرید پیر مغانم، ز من مرنج، ای شیخ  
چرا که وعده تو کردی و او به جا آورد
- ۹ به تنگ چشمی آن ترک لشکری نازم  
که حمله بر من درویش یک‌قبا آورد
- ۱۰ فلک، غلامی حافظ کنون به طوع کند  
که التجا به در دولت شما آورد

۱. این بیت در میان تمامی ابیات حافظ که بر حول باده و مستی است از جهتی رنگ و نشانی ویژه دارد، بدین سان که شاعر سه پرسش پیاپی درباره نوع مستی، ماهیت ساقی و منشاء باده مطرح می‌کند، که خود بیانگر آن است که مراد او حالتی است درونی و معنوی که به وی دست داده و او را واداشته است تا به کاوش چند و چون آن بپردازد.

و اما مولانا دربارهٔ حال مستی، سخنی دارد شایان توجه. او وصف می را نشانهٔ هشیاری می داند و معتقد است وصف کنندهٔ باده، خودش مست نیست، و فرق این دو مثل فرق «مقری» با «اهل قرآن» است («مقری» در برابر وصف کنندهٔ باده و «اهل قرآن» در برابر مست):

آن که وصف می بگوید، باخود است و هوشیار

اهل قرآن نبود آن کس، لیک او مقریست آن

(کلیات ۴، ۲۱۶)

آیا می توان این حکم را در باب بیت حافظ، که آن هم به توصیف می و مستی پرداخته، صادق دانست؟

ره: قزوینی: رو؛ نیساری «ره» دارد و نسخه بدل های ایشان نشان می دهد که اقدام نسخ مثل خانلری اند، هرچند قدری نسبت به «رو» غریبی کند. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۵۱۲).

۲. راه: = نغمه، ترانه یا به اصطلاح امروز: تصنیف (نک. ح ۱۳۵/۴).

مقام شناس: ایهام: الف. شناسندهٔ پرده یا دستگاه موسیقی؛ ب. شناسندهٔ جایگاه، موقع و موضع هر چیز؛ مقام، در اصطلاح موسیقی قدیم، همان است که امروز دستگاه گفته می شود. (نک. «مقام» در: ح ۲۵۴/۱۱، و «پرده» در: ح ۲۶/۴).

غزل - قول: = قول و غزل؛ قدماً ظاهراً در مورد الفاظ یا شعر ترانه یا سرود، اگر پارسی بوده آن را «غزل» می نامیده اند، و اگر عربی بوده به آن «قول» می گفته اند. (نک. ح ۹۱/۹). در این بیت هم به نظر می رسد تمایزی میان «قول» و «غزل» هست، و شاعر احتمالاً می خواهد بگوید که مطرب در ضمن غزل و ترانهٔ پارسی، ابیاتی یا عباراتی عربی (البته از نوع آشنا یا مشهور آن) آورده است. البته این فرض در صورتی رواست که حافظ هم «قول و غزل» را با تعریف شمس قیسی آن آورده باشد.

این بیت دنبالهٔ منطقی بیت ۱ و ادامهٔ پرسش، این بار دربارهٔ چیستی نغمه ای است که ظاهراً شاعر از درون خویش یا به گوش جان شنیده است. شاعر قول را «آشنا» می خواند، که احتمالاً گویای آن است که شاعر نسبت به آن سبق ذهن دارد، اگرچه این آشنا بودن، خود مغایر با طرح پرسش مذکور نیست، زیرا «آشنا» ممکن است نه با مدلول دقیق آن، بلکه همراه با احساسی مبهم از این باشد که نغمهٔ شنیده، پیش از آن هم در درون او طنین افکن شده بوده است. بدین سان، دو نماد آشنای غزل پارسی (می و مطرب) بار دیگر، این بار در دو بیت پیاپی، در کنار هم قرار می گیرند.



۳. چنگ: ایهامی هم به آلت موسیقی دارد. (نک. ح ۳۱/۸).

۴. گش: به معنای زیبا، مطبوع و خوش، بیشتر به کاف مستعمل است. (نک. ح ۱۲۴/۲).

گل و نسرين: قزوینی: گلِ نسرين، که کاملاً مرجوح بلکه نادرست است، چه واژه «گل» در قدیم فقط به معنای گل سرخ (= گل محمدی، «ورد» عربی) بوده. این در حالی است که نسخهٔ اساس قزوینی (خ = خلخال) دارد: گل و نسرين. قزوینی اشاره‌ای هم به این تغییر نکرده است. (نیساری، مقدمه‌ای بر تدوین غزل‌های حافظ ۱۲۵)

۵. هدهد سلیمان - سبا: هدهد در ادب عرفانی ما نمادی است از گشایش احوال و بشارت وصال و پایان دوری و ناکامی، زیرا برای سلیمان از مملکت سبا و ملکهٔ آن (بلقیس) خبر آورد. (قرآن کریم، نمل ۲۲) سبا نیز نمادی از یک مبداء غیبی و مقصدی ذهنی برای آرزوهای عارفانه است. بنابراین، گلشن سبا نیز در شمار نمادهای فراوانی قرار می‌گیرد که معمولاً همراه با واژه‌هایی چون گلشن، باغ، روضه، حدیقه و نظایر اینها می‌آید که عموماً به مفهوم سرزمینی قدسی و مسکن ارواح پیش از نزول به این جهان و نیز مقصد و مرجع آدمی و غایت آرزوی او بازگشت بدان است، همچون گلشن احباب، گلشن قدس، باغ روحانیان، روضهٔ رضوان، حدیقهٔ انس و... (نیز دربارهٔ هدهد، سلیمان و سبا، نک. ح ۹۱/۱).

۶. نسیم: اینجا باد ملایم دلپذیر که گره غنچه و دل آدمی را می‌گشاید، همراه با ایهام به معنای بو و رایحهٔ خوش، و همچنان که «بو» معنای بویه (آرزو) می‌یابد، نسیم را هم می‌توان نمادی حامل همین معنی دانست.

۷. کمال خجندی لخت دوم را عیناً آورده است، ظاهراً به طریق تضمین:

رسید باد مسیحادم، ای دل بیمار      برآر سر، که...

(دیوان ۱۶۲)

(البته آوردن سخنی به عنوان تضمین از شاعری که کمال رابطهٔ خوبی با او نداشته است خالی از غرابتی نیست؛ ضمن این که در مورد این مصرع، بعید است بتوان نام توارد نهاد).

۸. طنزآمیز است، خواه «شیخ» را به معنای زاهد بگیریم و خواه مرشد و پیر در تصوف. در هر حال می‌گوید: شیوخ کاری جز دادن وعده‌های به اصطلاح سرخرمن انجام نمی‌دهند، چه شیخ شرع، که وعدهٔ رساندن به بهشت موعود می‌دهد، و چه پیر صوفیان، که مدعی هدایت مریدان به وصال و وحدت با محبوب آسمانی است.

در برابر، این پیر مغان و وجود پر از لطف و فیض اوست که با باده سرمست سازنده خویش، بهشتی نقد را ارزانی پیروان خویش می‌کند. البته شیخ به معنای زاهد با توجه به پیشینه این گونه مضامین بیشتر به ذهن متبادر می‌شود.

۹. تنگ چشمی: صفت ترکان، به‌ویژه از نژاد زرد، است با چشمان مورّب و پلکهای نزدیک به هم. آن‌که چشمی خُرد و کشیده دارد چون مردم چین و مغول که چشمانی چون چشم ترکان دارند. (دهخدا، یادداشت مؤلف) این واژه غالباً با ایهام به معنای تنگ‌نظری، خست و دون‌طبعی به کار می‌رود. نظامی در توصیف مردم قفچاق به هنگام ورود اسکندر به آنجا:

بیابان همه خیل قفچاق دید      در و لعبتان سمن ساق دید...

همه تنگ چشمان مردم فریب      فرشته ز دیدارشان ناشکیب

(شرفنامه ۴۲۵)

هم او، با ایهام مذکور، از زبان بهرام به کنیز تاتاری که صید شاه را به نظر اعجاب ننگریسته است:

گفت کای تنگ چشم تاتاری      صید ما را به چشم می‌ناری؟

(هفت پیکر ۱۰۹)

نیز درباره چینیان:

سخن راست گفتند پیشینیان      که: عهد و وفانیست در چینیان

همه تنگ چشمی پسندیده‌اند      فراخی به چشم کسان دیده‌اند

(شرفنامه ۳۹۸)

سلمان:

چشم تنگ ترک‌تاز و حاجبت پیشانی است

چون در آید کس به چشم تنگ ترک‌آسای تو؟

(دیوان ۲۶۵)

ترک لشکری: از شمار تصاویر مربوط به سپاهیان ترک در شعر پارسی است. با روی کار آمدن غزنویان، و به‌ویژه در عصر محمود، و تشکیل سپاه مجهز و مقتدر او، که بیشتر آن از ترکان بودند، و اشتها این سپاه به پیروزمندی در جنگهای متعدد، و جاهت ترکان سپاهی فزونی گرفت و به تبع آن، توجه شاعران به ترکان زیباروی (طبعاً از جنس مذکر) که با غرور و جاذبه‌ای خاص سوار بر اسپان تیزتگ به این سو و آن سو می‌تاختند جلب شد و در نتیجه، منبعی برای خلق مضامین و تصاویر شعری

پدید آمد، که بعدها هم به صورت نوعی سنت شعری تداوم یافت. شفيعی کدکنی در این باره می‌نویسد: از قرن پنجم نمونه‌های آشکاری از تأثیر سپاهیان و ابزار سپاهی در تصاویر شعر غنایی فارسی دیده می‌شود و این خصوصیت همچنان ادامه دارد و در دوره‌های بعد، بی آن‌که عامل اصلی و منشاء طبیعی آن به طور عمومی وجود داشته باشد، باز هم بر اثر به وجود آمدن نوعی سنت شعری و تصاویر کلیشه‌ای، رنگ این گونه تصاویر همچنان بر جای خود باقی است و در ادب صوفیه و شعرهای بلند عرفانی گویندگانی نظیر حافظ نیز دیده می‌شود. (صور خیال در شعر فارسی ۲۳۴؛ نیز نک. نمونه‌های پس از آن و توضیح و تحلیل مؤلف درباره آنها). باری، سخنوران عصر محمود، به ویژه عنصری و فرّخی، تا آنجا که توانستند از تصاویر ترک لشکری، نگار سپاهی و غیره سود جستند و شعرای بعدی هم پای جای پای آنان نهادند. عنصری وصف نگار سپاهی را چنین می‌آغازد:

|                            |                             |
|----------------------------|-----------------------------|
| گل نوشکفته‌ست و سرو روان   | بر آمیخته مهر او با روان... |
| وگر نیست خواهی که هستی شود | بینش چو بندد کمر بر میان    |
| نگار است گویی میان سپاه    | نگاری چو آراسته بوستان      |
| چه سود از نگار سپاهی ترا؟  | سخن را به مدح سپهبد رسان    |

(دیوان ۱۴۷)

|                                 |                               |
|---------------------------------|-------------------------------|
| ای ماه سیه پوش تو روشن شده ماهی | هم شمع سرای من و هم پشت سپاهی |
|---------------------------------|-------------------------------|

(همان ۱۸۵)

فرّخی این تصاویر را حتی با بسامدی بیشتر به کار می‌گیرد:

|                         |                          |
|-------------------------|--------------------------|
| دی ز لشکرگه آمد آن دلبر | صُدره سبز باز کرد از بر  |
| گرد لشکر فرونشاند همی   | زان سمن بوی زلف لاله سپر |

(دیوان ۱۰۰)

برکش، ای ترک، و به یکسو فگن این جامه جنگ

چنگ برگیر و بنه درقه و شمشیر از چنگ

(همان ۲۰۴)

|                                |                                 |
|--------------------------------|---------------------------------|
| لشکر برفت و آن بت لشکرشکن برفت | هرگز مباد کس که دهد دل به لشکری |
|--------------------------------|---------------------------------|

(همان ۳۸۰)

(بیت را به دقیقی هم نسبت داده‌اند. لازار، اشعار پراکنده ۲، ۱۷۷؛ ولی برای دقیقی سده چهارمی هنوز زود می‌نماید). باری، به دنبال رواج این گونه تعبیر و توصیفات،

شعر شاعران پر شد از واژه‌هایی چون جنگ معشوق با عاشق (عشق که چه عرض کنم؟ روابط فسق و فجوری) قتل، خنجرکشی، تیغ‌زنی، چشم خونریز، مژده قتل و...، که اگر در شعر حافظ و دیگر همسندگان او نیز بارها می‌بینیم تداوم همان سنت است. فرخی (گذشته از نمونه اخیر):

آشتی کردم با دوست پس از جنگ دراز

هم بدان شرط که دیگر نکند با من ناز

(دیوان ۲۰۳)

چنان که گفتیم، مضمون بت لشکری و نگار سپاهی برای خود بدل به بنمایه‌ای ثابت در اشعار ادوار بعد گردید؛ ازرقی:

چه روز بود که آن ماهروی سیمین بر به رسم تعبیه بیرون گذشت بالشکر

(دیوان ۴۱)

امیرحسن دهلوی:

ترک من غازیست، اما بس مسلمان‌کش فتاد

آنچه کافر را نشاید کرد، غازی می‌کند

(دیوان ۹۵)

یک‌قبا: (صفت) = یک‌لقبا (در اصطلاح امروز) یکتاپیرهن؛ البته صوفیه نه تنها میانه‌ای با قبا (جامه رسمی و فاخر) نداشتند، بلکه در ذم آن، و به عکس، ستایش خرقة درویشی، بسیار سخن گفته‌اند. بنابراین در اینجا باید به «یک‌قبا» به چشم اصطلاح نگریست، و نه به وضع لغوی آن، یعنی باید آن را همان خرقة یا مطلق جامه معنی کرد. و اما آنچه در عالم تصوف «درویش یک‌قبا» خوانده‌اند احتمال می‌رود همان باشد که در قصه‌های حماسی «رستم و یک دست اسلحه» گفته می‌شود (و شاید این نیز از همان موارد متعددی باشد که صورت مبدل مضمونی حماسی در تصوف و عرفان هم پدید آمده است). تعبیر «یک دست اسلحه» هم در نبرد رستم با اشکبوس، پهلوان‌گشانی، است. آنگاه که رستم، بدون اسب و سلاح، تنها با یک کمان و چند چوبه تیر و پیاده به جنگ اشکبوس می‌رود، پهلوان مغرور و سوار غرق در آهن و پولاد گمان می‌کند که رستم او را دست انداخته و قصد خنده‌انگیزی دارد، و نه آهنگ نبرد:

کشانى بخندید و خیره بماند      عنان را گران کرد و او را بخواند...

اگرچه همین رستم، تنها با یک چوبه تیر کار اشکبوس را می‌سازد. (شاهنامه ۴،

۱۹۴-۱۹۶) حال در عالم تصوف (که کسی را با کسی سر جنگ نیست) نه شگفت اگر

«یک دست اسلحه» به «یک قبا» بدل شود.

۱۰. طوع: مصدر مجرد = فرمانبرداری کردن و منقاد شدن (منتهی الارب) رغبت (غیاث) در برابر «گره»

التجا: (عربی: التجاء) = پناه گرفتن؛ اسم آن: لَجَأٌ = پناه جای (منتهی الارب)

\* \* \*

به نظر عبدالعلی دستغیب، در دوره درگیری شاعر با شاه شجاع و در تعریض به او و عماد فقیه یا شیخ زین الدین علی کلاه سروده شده است: مرید پیر مغانم... الخ. (حافظ شناخت ۲، ۷۲۱) شگفتا، در شعر (غزلی مدح آمیز) سخن از «التجا» است، ولی ایشان از درگیری می گویند. ظاهراً وقتی «ترک» آمد و «لشکری» هم بود، همین کافی است تا عده ای بی درنگ او را شاه شجاع بدانند. لابد اگر طعنی هم بر شیخ زده شود کار تمام است. بهتر است مروری بر شعر و نحوه تشکّل آن بکنیم. شعر را به دلیل بیت های ۳ و ۴ درباره رفتن به صحرا و رسیدن ایام گل سرخ و نسرين می توان تقریباً یک بهاریه (چون دیگر بهاریه های خواجه) خواند. شاعر از سرمستی بهاری و گشایشی که در دل و درون او روی داده است با کنایتی از وصول خبر خوش به سلیمان از سوی سرزمین سبا سخن می گوید (که لابد حضرات این را هم در شمار آن اشعاری می نهند که مشعر بر پایان آن دوره شکرآب روابط شاعر و شاه‌اند). اما، همچنان که در باب بیت نخست گفتیم، شاعر با ابراز شگفتی و پرسش از سرمستی که به او دست داده و از پیامی که از مطرب آشنای درون خویش شنیده یاد کرده و در حقیقت هم از چیستی حال و هم از کیستی میانجیهای وصول به آن پرسیده است. آنگاه ذکر از بهار و خرّمی آن، که اگر هم موجب احوال خوش یاد شده نبوده باشد دست کم تشدید کننده آن بوده، سخن گفته، و ابیات ۵ تا ۷ هم بر حول بشارت التیام آلام است. سه بیت پایانی هم به ترتیب طعنی است مرسوم حافظ بر شیخ، بیتی بذله آمیز از ترکی که حتی به یک تا خرّقه شاعر هم ابقا نمی کند، و سرانجام مدح پایانی؛ ضمن این که این سه بیت، از نظر سنخ مضمون، دربردارنده تنوعی نسبت به ابیات پیشین است که بر حول محوری واحد اتحاد دارند. اینها را از آن روی برشمردم که پرسش: به راستی جای آن درگیری کجاست؟ مضمون ترک لشکری با آن پیشینه دیرینه و منبعث از سنت رایج اشعار تغزلی را چگونه می توان حمل بر شاه شجاع کرد، آن هم با آن معنای منفی «تنگ چشمی»، و آنگاه بلافاصله التجا به همان تنگ چشم

ستیزه گر برد؟ این در حالی است که عده‌ای آن را درباره‌ی امیر تیمور دانسته‌اند. شعر، به فرض مستبعد هم که کنایتی به شاه شجاع باشد، معلوم نیست در چه زمانی از روزگار دراز پادشاهی او سروده شده است. اینها یعنی حدسیاتی محض و فاقد دلایل استوار میان قطبهای کاملاً متفاوت موضوعی، و در یک کلام: تیر در تاریکی انداختن.

- ۱ صبا، وقت سحر، بویی ز زلف یار می آورد  
دل دیوانه ما را به نودر کار می آورد
- ۲ من آن شکل صنوبر را ز باغ سینه برکندم  
که هر گل کز غمش بشکفت، محنت بار می آورد
- ۳ ز بیم غارت عشقش، دل اندر خون رها کردم  
ولی می ریخت خون و ره بدان هنجار می آورد
- ۴ فروغ ماه می دیدم ز بام قصر او روشن  
که روی از شرم آن، خورشید در دیوار می آورد
- ۵ به قول مطرب و ساقی برون رفتم گه و بیگه  
کزان راه گران، قاصد خبر دشوار می آورد
- ۶ سراسر بخشش جانان، طریق لطف و احسان بود  
اگر تسبیح می فرمود و گر زُنا می آورد
- ۷ عجب می داشتم دیشب ز حافظ جام و پیمانه  
ولی بحثی نمی کردم، که صوفی وار می آورد
- ۸ عَفَا اللَّهُ - چین ابرویش، اگر چه ناتوانم کرد  
به عشوه، هم پیامی بر سر بیمار می آورد

۱. عراقی:

صبا، وقت سحر، گویی ز کوی یار می آید

که بوی او شفای جان هر بیمار می آید

( کلیات ۲۰۲ )

این احتمال هم می رود که حافظ این دو بیت پیایی از غزل عراقی را در هم ادغام کرده باشد:

اگر وقت سحر بادی ز کوی یار درجنبد

دل بیمار مشتاقان ز هر سو زار درجنبد

ور از زلفش صبا بویی به کوی بیدلان آرد

ز هر کویی دوصد بیدل روان افکار درجنبد

(همان ۶۹)

به نو: = به نوئی، بار دیگر

در کار آوردن: = به کار و تکاپو انداختن، به جنب و جوش واداشتن

دل دیوانه ما را به نو...: سایه همین را دارد، نیز نیساری. قزوینی: دل شوریده ما را

به بو...، که این هم دارای معنایی مناسب است: بویهای دارد به معنای بویه (= آرزو)

یعنی صبا با بویی که از یار می آورد دل ما را به تکاپو و جوش و جلا می اندازد.

۲. سلمان (در بیتی با همین مضمون، و بس دل انگیز):

شکل صنوبری، که دلش نام کرده اند سلمان به یاد قد تو در بر گرفته است

(دیوان ۷۳)

سلمان و حافظ هر دو در خصوص صنوبر، هم از شکل میوه آن (شبه به دل) سود

جسته اند، و هم از بلندی این درخت برای توصیف قامت معشوق. (در مورد خود

صنوبر، نک. ح ۵/۶۱).

حافظ می گوید: من دل خود را از سینه بیرون انداختم و کم آن گرفتم، زیرا جز رنج

و بلا چیزی عاید من نمی کرد. این معنی را یکسره به کمک بنمایه های گیاهی بیان کرده

است: صنوبر، باغ، برکندن، گل (= گل سرخ)، شکفتن و بار. البته این بیرون انداختن

دل بیشتر مضمونی است تا جدی، زیرا عشق همچنان بر جای است.

۳. هنجار: واژه پارسی، در سنسکریت samcāra = گشتن، گردیدن، راه؛ راهی بیراه

باشد که جاده نبود، چنان که عنصری گفت:

همی شدند به بیچارگی هزیمتیان شکسته پشت و گرفته گریغ را هنجار

(لغت فرس) به معنای راه و روش و طریق و طرز و قاعده و قانون و رنگ و لون، و

به معنی جاده و راه راست (برهان) می بینیم که مؤلف قول اسدی را که «هنجار» را راه

غیر جاده دانسته نفی کرده است. رشیدی هم با برهان همداستان است: [...] در اصل به

معنی راه جاده است، و در تحفه [= تحفة الاحباب حافظ اوبهی - م] گفته: راه غیر جاده [...] [م]

نظامی گوید: ... ز هنجار دیگر برآمد به روم [در شرفنامه، طبع وحید ۳۱۳: درآمد - م]

رشیدی معنای رنگ و لون را هم مورد تردید قرار داده است. (نیز نک. توضیحات

معین در حاشیه این واژه در برهان).

بیت احتمالاً واقعه ای عاشقانه را بدین گونه باز می گوید: آنگاه که عشق او برای



یغما و غارت دل من یورش آورد، یارای رویارویی با او را در خود نمی‌دیدم. پس همچون کسی که مورد حمله و هجومه قرار می‌گیرد و چیزی ارزشمند را رها می‌کند تا غارتگر با مشغول شدن به آن قصد جان خود او نکند و بدین چاره جان به در ببرد، دل خود را پیش او افگندم. اما (ظاهراً این مایه شگفتی شاعر است) دل من با آن که به زخم تیغ عشق خونین شده بود خودش به طوع و رغبت روی به آن یغماگر خونریز می‌آورد، به گونه‌ای که گویی مرا، یعنی صاحب خود را اصلاً نمی‌شناسد و پروای او ندارد. شاعر در اینجا هم برای تجسم بخشیدن هرچه بهتر به مقصود، دل را به صورت چیزی جدا از وجود خود قرار داده است (مانند: سالها دل طلب جام جم... نک. ح غ ۱۳۶). در هر حال، دل از جنس عشق است؛ نه شگفت اگر قالب تن را رها کند و با وجود زخم خوردگی از معشوق و عشق، همچنان روی به همان هنجار ببرد. همچنین در بیت قبل گفت که دل را از سینه برکنده زیرا بهره‌ای بجز زجر و زخم از آن نیافته است. بنابراین می‌توان هر دو بیت را از حیث نحوه معامله با دل و تلقی شاعر از آن با هم مرتبط دانست.

۴. روشن: دارای ایهام است، و بلکه کل مصراع ایهامی است: الف. من تابش ماه را از فراز بام قصر معشوق به روشنی و وضوح می‌دیدم. ب. می‌دیدم که ماه آسمان از پرتو کاخ دلدار (در حقیقت خود او) روشن شده بود.

روی در دیوار آوردن: منابع لغات و اصطلاحات چیزی درباره آن به دست نمی‌دهند. در مصطلحات الشعراء و ارسنه و آندراج حیران شدن معنی شده. در نفیسی: روی به دیوار (صفت مرکب) مشوش و پریشان حال و حیران ذکر شده، و دهخدا نیز در ذیل «رو بدیوار» چیزی جز اینها نیاورده است. به نظر می‌رسد «روی به دیوار آوردن» هم کنایه است از شرم و خجلت، چیزی چون «دیده بر پشت پای دوختن». امروزه، در زبان محاوره، وقتی کسی از گفتن چیزی شرم یا اکراه دارد ابتدا می‌گوید «روم به دیوار» و سپس آن را به زبان می‌آورد. در این بیت عبید زاکانی دقیقاً به معنای شرم و آزر به کار رفته، که احتمالاً گویای رواج آن است:

زاهد از محراب بیرون رفت و در میخانه جست

تا قیامت روی در دیوار نتوانست کرد

( کلیات ۷۷ )

یعنی زهد را رها و عشق را اختیار کرد، زیرا تا قیامت که قرار نبود از کرده خود خجلت ببرد. البته ایهامی هم به حالت محصورشدگی زاهد در چهاردیواری مسجد

دارد، ضمن این که با «دیوار» احتمالاً قصد تحقیر محراب را دارد.

۵. قول: با ایهام به معنای سخن و ترانه یا غزل ملحون؛ نظیر این ایهام در چند بیت دیگر هم هست، مثل: گوشم همه بر قول نی و نغمه چنگ است... (۴۷/۵) (نیز نک. «قول و غزل» در: ح ۹۱/۹).

برون رفتن: این نیز دو معنی دارد: الف. رفتن به بیرون (مثلاً به صحرا یا به سیر و گشت) ب. از خود به در شدن، بیخود و مست شدن.

راه گران: به نظر می‌رسد طریق زهد را می‌گوید. یک جا هم زهد را به صفت «گران» متّصف کرده است:

زهد گران، که شاهد و ساقی نمی‌خرند در حلقه چمن به نسیم بهار بخش  
واژه مذکور دارای معانی است چون سخت، دشوار، شدید، و نیز نامطبوع و ناخوش. (نک. دهخدا، ذیل معانی اصلی و فرعی این واژه.) شاعر به گمانم می‌گوید: راه زهد راهی است که بر آدمی گرانی می‌کند (چه متضمن محرومیتها و ریاضات و کلفتهاست) و دشوار بتوان از آن سو خبری و بشارتی شنید. پس من به جای آن به قول و غزل مطرب و لطف ساقی اقتدا کرده و آن را نزدیکتر به حقیقت و وصول به معرفت یافته‌ام.

کزان راه گران قاصد: کذا قزوینی و اکثریت قاطع دیگر طبعهای معتبر؛ اما نیساری دارد: که شیخم زین ره بیره. ایشان، لابد به تصور این که ضبط مذکور معنای محصلی ندارد، همه نسخه‌های قدیمی را رها کرده و متوسل به نسخه‌ای تقریباً متأخر (مورخ ۸۵۷ کتابخانه ملی پاریس) شده‌اند، درحالی که «راه گران» را به آسانی و بر پایه پیشینه کاربرد آن می‌توان معنی کرد. به هر حال، این نیز نمونه‌ای است از کم‌التفاتی به حکم نسخ قدیم و اعمال سلیقه شخصی.

۶. احتمالاً تأثیر گرفته از بیتی از یک غزل نظامی است:

به هر رنگی که خواهی بود، همرنگ تو خواهم شد

اگر تسبیح می‌خوانی، وگر زَنار می‌داری

(گنجینه ۳۳۳)

خاقانی:

کافر که رخس بیند، با معجزه لعلش تسبیح درآویزد، زَنار دراندازد

(دیوان ۵۷۸)

عماد فقیه:

ای رشته تسبیح تو از رشته زَنار در حلقه ما سُبَّحه طرازی به از این کن

(دیوان ۲۲۷)

بخشش: دو معنای متفاوت دارد، که احتمالاً هر دو به طریق ایهام اراده شده است: یکی معنای معروف یعنی عطا و سخا، و دیگر قضا، تقدیر و بهره هر کس از بخت، همچنان که هر دو معنی در این بیت او آمده است:

مگر گشایش حافظ درین خرابی بود که بخشش از لش در می مغان انداخت

(نک. ح ۱۷/۹).

تسبیح: اینجا هم ایهام به دو معنی است: الف. شیء معروف (= سُبَّحه) ب. حق را به صفت سبحانی یا سُبُّوحی یاد کردن و تسبیح‌گزاری کردن. (در مورد نظیر این ایهام، نک. ح ۷۹/۷).

علامه قزوینی با ردّ نظر رضاقلی خان هدایت، که اطلاق لفظ «تسبیح» بر شیء معروف، یعنی مهره‌های در رشته کشیده، را نادرست و آن را تحریف «تسلیخ» دانسته (از جمله درباره بیت حافظ: ... تسبیح و طیلسان به می و میگسار بخش ۲/ ۲۷۰) با ارائه شواهدی از استعمال «تسبیح» به همین معنی از ابونواس (ف ۱۹۸) گلستان و بوستان سعدی، سلمان و کمال خجندی، هم بر قدمت آن صحّه می‌گذارد و هم آن را صحیح و فصیح می‌داند. («تسبیح به معنی سُبَّحه صحیح و فصیح است»، یادگار، س دوم، ش پنجم، دی ۱۳۲۴، ص ۶-۱۴). ضمناً آن را در همین بیت حافظ، با قید احتمال قوی به معنای مصدری دانسته، مثل تحمید، تهلیل، تکبیر و غیره. (همان ۱۳ ح؛ البته این کمترین آن را با توجه به «زنار» به معنای شیء معروف نیز می‌داند و در آن قایل به ایهام است.) در سنن ابی داود بابی هست به نام «باب التَّسْبِيحِ بِالْحَصَى» که در آن از عبدالله بن عمرو روایت شده است: رَأَيْتُ رَسُولَ اللَّهِ يَعْقِدُ التَّسْبِيحَ. (کتاب السنن، الجزء الثانی ۲۸۷) یعنی پیمبر خدا را دیدم که تسبیح می‌بست. ابن عیسی محمد بن عیسی الترمذی، هم از عبدالله بن عمرو بدین صورت روایت می‌کند که: رَأَيْتُ النَّبِيَّ (ص) يَعْقِدُ التَّسْبِيحَ بِيَدِهِ. (الجامع الكبير، المجلد الخامس ۴۷۰) تردیدی نیست که واژه «تسبیح» در اصل فعل بوده به معنای یاد کردن خدا به سبحانیت و تسبیح‌گزاری، اما بعد، از آنجا که این کار به کمک اشیائی چون سنگریزه، رشته‌های گره زده و غیره صورت می‌گرفته، به صورت مجاز به این اشیاء هم اطلاق شده است. فقها تسبیح گزاردن یا ذکر «سبحان الله» را به طرق مختلف جایز دانسته‌اند: أجازَ الفقهاءُ التَّسْبِيحَ بِالْيَدِ وَالْحَصَى وَالْمَسَابِيحِ خَارِجَ الصَّلَاةِ كَعَدِّهِ بِقَلْبِهِ أَوْ بِغَمَزَةِ أُنَامِلِهِ. (الموسوعة الفقهية، الجزء الحادی عشر ۲۸۱) (فقیهان تسبیح‌گزاری را با دست، سنگریزه و سبَّحه‌ها در

بیرون نماز و با شمردن در دل یا با سر انگشتان جایز شمرده‌اند.) بهاء‌الدین خرّمشاهی مطلبی موجز و مفید درباره پیشینه تسبیح (سبحه) دارد که ملخصی از آن نقل می‌شود: جلال‌الدین سیوطی (ف ۹۱۱) رساله‌ای کوتاه به نام المنحة فی السّبحه در بیان تاریخچه و کاربرد و حکم شرعی و فقهی تسبیح دارد که ترجمه خلاصه‌ای از آن این است [...] حضرت رسول (ص) صفیه را دید که چهار هزار هسته گرد آورده و با آنها تسبیح می‌گوید. به او فرمود: شیوه بهتر آن است که بگویی: سبحان الله عدد ما خلق من شیء. (خداوند را به عدد آنچه آفریده است تسبیح می‌گویم.) ابوصفیه و سعد بن ابی وقاص و ابوسعید خدری، یاران پیغمبر، با سنگریزه تسبیح می‌گفتند. ابن سعد در طبقات به سلسله سندش نقل کرده است که فاطمه، دخت گرامی حسین بن علی (ع) تسبیحی داشت که عبارت از نخ‌پُرگه بود. ابوهریره نخ‌پُرگه داشت که بر آن دو هزار گره بود و شبها تا یک دور با آن ذکر نمی‌گفت نمی‌خفت. ابودردا کیسه‌ای مملو از هسته خرما داشت و با هر ذکر، یکی از آنها را از کیسه بیرون می‌آورد تا تمام شود. دیلمی در مسند الفردوس به سلسله سندش از طریق حضرت علی (ع) از پیامبر (ص) روایت کرده فرمود: نعم المذکر السّبحه. (تسبیح چه یادآورنده خوبی است.) حضرت علی به کسی که تسبیح امّ‌یعفور را گرفته بود گفت: تسبیحهای او را به او بازگردان. بعضی از سالکان، تسبیح را «حبل الوصل» (رشته پیوند) و «رابطة القلوب» (آرامبخش دلها) نام نهاده‌اند. الحاوی للفتاوی، لجلال‌الدین السیوطی، ط ۲، بیروت، دارالکتب العلمیه، ۱۳۹۵ ق، ج ۲، ص ۱-۵ (حافظنامه ۲، ۷۵۱-۷۵۲)

در هر حال، از دو معنای یاد شده تسبیح، فقط رشته معروف است که به عنوان نمادی از زهد و اظهار آن غالباً آماج طعن یا نقد قرار می‌گیرد، همچون خرقة، سجاده و... اگر تسبیح (= سبحه) به ندرت مورد ستایش نیز قرار می‌گیرد، تنها بدین اعتبار است که می‌توان با آن تسبیح‌گزاری به درگاه خداوند کرد، همچنان که عراقی می‌گوید:

در کشم در رشته جان آن گهر را سبّحه‌وار

تا ز سبّحه بشنوم تسبیح سُبّوح قدیر

( کلیات ۸۱ )

اما در شعر او نیز در خصوص سبحه، شاهد معکوس شدن ارزش و تبدیل آن به نمادی از زهد و ورع ظاهر هستیم:

تسبیح بلده، پیاله بستان      خرقة بنه و پلاس درپوش

(همان ۲۱۸)

زُنار: در سنت ادب تصوف، معانی متفاوت و حتی متضاد یافته است، چنان که گاهی نشان کفر، شرک و یا وابستگی به نفس اماره و تعلق دنیوی است، و گاهی هم به عکس، نشان یا نماد وارستگی، اخلاص و فرارفتن از حدود و قیود صوری و مرزبندی‌های تنگ عقیدتی برای وصول به گوهر راستین عشق و محبت. (نک. ح ۷۹/۷). در اینجا و در برابر تسبیح، به نظر می‌رسد مفهوم دوم مراد بوده است.

بیت خواجه تأکید بر تسلیم محض به حکم دوست، در فراسوی دسته‌بندی‌های مرسوم دارد، و آنچه او فرایش عاشق خویش می‌گذارد، زیرا به قول خود او در ساحتی برتر از شقاقها و اختلافهای اعتباری (یا بی اعتبار) «مستور و مست هردو از یک قبیله» و تحت حکم یک تن اند، و باید از او پرسید که «اختیار چیست». (۵/۶۶)  
 ۷. صوفی وار: از ترکیباتی است که پیرامون ارتباط صوفی با باده ساخته شده، و عنصر ثابت شراب یا در خود ترکیب حضور دارد (مثل «شراب صوفی سوز» و «می صوفی افکن» در شعر خواجه) و یا به هر حال در بیت (مثل همین مورد). عماد فقیه «صافی صوفی فریب» می‌گوید:

درمان درد زاهد مغرور بی صفا      جز جرعه‌ای ز صافی صوفی فریب نیست

(دیوان ۵۱)

حافظ اینجا هم تعریضی ضمنی به باده‌خواری صوفی دارد. لخت دوم هم با ابهام یا ابهام همراه است: الف. ایراد و اشکالی نمی‌گرفتم، چون حافظ، به شیوه صوفیان، باده محبت و معرفت می‌آورد. ب. صوفی، هرچند خودش خوش جنس نیست، ولی جنس باده‌اش حرف ندارد؛ پس من نیز به دلیل خوبی و مرغوبیت باده او حرفی نمی‌زدم و به این باده ناب رضا داده بودم. (در باب تعریض حافظ به شرابخواری صوفی، نک. ح ۷/۱).

۸. عَفَا اللَّهُ: (جمله دعائی) مخفف: عفا الله عنک، یا: عفا الله عنه = خدا ببخشاید؛ و آن در تداول پارسی در مورد تحسین [و ابراز شگفتی - م] به کار می‌رود، و گاهی با «از» یا «ز» همراه است. (معین، دهخدا) در قرآن: عَفَا اللَّهُ عَمَّا سَلَفَ (مائده ۹۵) (خداوند از آنچه گذشت درگذشت). خاقانی:

گرفتم درد دل بینی و جاندار و نفرمایی

عفا الله - پرسشی فرمای کای بیمار من چونی

(دیوان ۶۸۱)

نیز خود حافظ:

چه شکر گویمت، ای خیل غم - عفاک الله که روز بیکسی آخر نمی روی ز سرم  
مضمون بیت متن مبتنی بر دو احساس متضاد یا پارادوکسی از ابروی یار است:  
یکی آن چین یا گرهی که میان دو ابروی یار به نشان خشم یا قهر اوست، که موجب  
ضعف و نحیفی شاعر می شود؛ و دیگری به عکس، حالت گوشه ابرو به علامت  
لطف، که این دو شاعر را در بیم و امید قرار می دهد. استنباط من از مصراع دوم  
تصویری است که از حالت خمیدگی دنباله ابرو به سمت پایین (بالین بیمار) پدید  
می آید، و ظاهراً همین مایل شدن گوشه ابرو به سمت پایین است که شاعر آن را تعبیر  
به پیامی امیدبخش، اگرچه همراه با عشو، می کند. این گونه حالت های متضاد را در  
چشم خمار هم می توان دید، که عاشق را میان قهر و لطف یار در گمان و خوف و رجا  
می اندازد.

پیامی: چنین است قزوینی و دیگر طبع های معتبر. اکثریت قاطع نسخ خطی مأخذ  
نیساری نیز «پیامی» دارند و دو نسخه متأخر هم «نباتی». (دفتر دگرسانها ۱، ۵۲۰) قضا  
را انجوی هم (با آن که به ذوق ورزی و تصحیحات قیاسی معروف است) همان  
«پیامی» را در متن گذارده، لیکن در حاشیه حدس استاد همایی را نقل کرده که «کمانی»  
بوده باشد، به قیاس با بیتی دیگر از حافظ: ... و زین کمان که بر من بیمار می کشی  
(۴۵۰/۶) چند بیت هم در مورد ارتباط ابرو و کمان ارائه کرده است. (دیوان، طبع  
انجوی ۹۵-۹۶ م و ح) در مقدمه بر دیوان هم بر صحت «کمانی» تأکید می کند. (همان  
۱۱۳) به گمان این نگارنده، آنگاه که هیچ یک از این همه دست نگاشتها «کمانی» ندارد،  
درست انگاشتن آن در حکم تعیین تکلیف کردن برای شاعر است.



این غزل هم عمدتاً زبان و شکل عاشقانه دارد، اگرچه بیت ۵، که حاوی نقد بر زهد  
و ستایش از مشرب عشق و سرمستی است، از سنخ ابیاتی است که مطابق سنت شعر  
گذشته، عرفانی تلقی می شود، و به همین سان بیت ۶، که حاکی از تسلیم و تمکین  
محض به اراده معشوق و راهی است که او از میان دو شق معروف، یعنی زهد و عشق،  
پیش پای عاشق می گذارد. به هر حال، این دو بیت می تواند به کل غزل و وجه و ماهیت  
عرفانی ببخشد (مطابق میزانی که این نگارنده پیشتر درباره اش سخن گفته است). اما  
تنها مضمونی که حافظ نه تا کنون داشته و نه پس از این دارد، آن است که در بیت های ۲ و  
۳ دیده می شود و عبارت است از برکندن دل محنت زار و برون افگندن آن یا رها

کردنش در موج خون، اگرچه شاید قصد شاعر بیشتر مضمون‌سازی یا (با حمل بر صحت) بیان همان بلا آفرینی دل است، و نه دور کردن آن از وجود خود، چنان‌که شعرگویای همین است.

۱. برید باد صبادوشم آگهی آورد  
که: روز محنت و غم رو به کوتاهی آورد
۲. به مطربان صبحی دهیم جامه چاک  
به این نوید که باد سحرگهی آورد
۳. همی رویم به شیراز، با عنایت دوست  
زهی رفیق، که بختم به مهرهی آورد
۴. بیا، بیا، که تو حور بهشت را، رضوان  
بدین جهان ز برای دل رهی آورد
۵. به جبر خاطر ما کوش، کاین کلاه نمد  
بسا شکست که بر افسر شهی آورد
۶. چه ناله ها که رسید از دلم به خرگه ماه  
چو یاد عارض آن ماه خرگهی آورد
۷. رساند رایت منصور بر فلک حافظ  
که التجا به جناب شهنشهی آورد

۱. صبارا، از آن روی که بوی گلها یعنی پیام یار (در شعر تغزلی: معشوق انسانی، و در شعر عرفانی: محبوب آسمانی) رامی آورد، برید، پیک، رسول، قاصد و نظایر اینها خوانده اند. (نک. «برید» در: ح ۸۸/۳).

۲. مطربان صبحی: حافظ بارها به مطرب صبحگاهی، چنگ صبح یا چنگ صبح اشاره کرده است، مثل: ... چنگ صبحی به درِ پیر مناجات بریم (۳/۳۶۶). در زمان قدیم، افراد متمکن، نه تنها برای مجالس عشرت و باده خواری خویش مطرب در استخدام داشته اند، بلکه به هنگام خوردن باده صبحگاهی (صبحی) نیز این کار را با نوای مطرب و چنگ و چغانه همراه می کرده اند، و «مطرب صبحی» چنین چیزی است. اما، چنان که پیشتر هم گفته ام، در شعر نمادگرای عرفانی همچون نمادی برای بیان احوال خوش درونی و عارفانه به هنگام سحر به کار می رود، که در اینجا هم احتمالاً به دلالت پیامهای مژده بخش سحرگاهی، به همین صورت به کار رفته است. (نک. ح ۵۴/۲).



جامه چاک: در مجالس سماع صوفیانه، به هنگام غلبه و غلوای شور و شوق، گاه خرقة را چاک یا به اصطلاح «قبا می کرده اند»، و گاهی نیز آن را چون هدیه و پاداشی برای قوال یا مطرب چیره دست و شورآفرین به سوی او می انداخته اند، چنان که خواجه در بیت زیر به چنین رسمی اشارت دارد:

در سماع آی و ز سر خرقة برانداز و برقص

ورنه با گوشه رو و خرقة مادر سر گیر

(نک. ح ۲۵۲/۵).

۳. دلالتی روشن به هنگام عزم بازگشت به موطن، پس از حدود دو سال دوری، به دنبال قضایای اختلاف و رنجش متقابل شاعر و شاه شجاع از یکدیگر، دارد.

مصراع اول در قزوینی نیز همین است، اگرچه دارد: با عنایت بخت. دیگر طبعهای معتبر هم به یکی از این دو صورت ضبط کرده اند، اما شگفتا که سلیم نیساری ظاهراً این ضبط کاملاً روشن و گویای امر و حالی واقعی را رها کرده و بی هیچ موجب موجّهی با توسل به نسخ متأخر چنین اختیاری کرده اند: نسیم زلف تو شد خضر را هم اندر عشق. (دفتر دگرسانها ۱، ۵۱۵) تا کنون نمونه هایی از این طرز عمل ایشان داشته ایم، که در حکم اجتهاد در برابر نص یا دستمال بستن بر سر دردنا کرده بوده است. آیا به راستی نیازی به این تغییر (با وجود اتفاق نسخ) و در نتیجه تهی کردن شعر از یک اشارت تاریخی بوده است؟

۴. حور: در پارسی مفرد است = فرشته سیاه چشم، و در تازی جمع «احور - حوراء». (نک. ح ۱۲۱/۲).

رضوان: در قرآن تنها به معنای مصدری (خوشنود شدن، خوشنودی) آمده، اما در عرف و در متون ادب به معنای فرشته خازن یا موکل بهشت. (نک. ح ۵۰/۳).

رَهِی: در پهلوی rasik؛ برابر «اینجانب» و «بنده» است در اصطلاح امروز. گویندگان یا نویسندگان در قدیم از خود به لفظ «رَهِی» تعبیر می کردند؛ منوچهری:

اگرچه رَهِی را تو کمتر نوازی      بپرهیزی از دردسر وز گرانی

من ایدون چو بازم که زی تو شتابم      اگرچند از دست خود برپرانی

(دیوان ۹۹؛ طبع دبیرسیاقی ۱۱۸)

(معین، حاشیه برهان) = غلام، بنده، چاکر (تحفة الاحباب، سرمه سلیمانی، برهان) با توجه به ریشه یاد شده، بدین معنی ظاهراً واژه ای بسیط است و ربطی به «رَه» (= راه) و منسوب به آن ندارد. رودکی نیز به همان معنای بنده و چاکر در موضع احترام (= این بنده، اینجانب):

رهی سوار و جوان و توانگر از ره دور      به خدمت آمد نیکو سگال و خیر اندیش  
پسند باشد مر خواجه را پس از ده سال      که باز گردد پیر و پیاده و درویش؟  
(آثار منظوم ۴۷۵)

و اما بیت متن احتمالاً بر پایه مضمون خلقت حوّا برای تسکین و تسلای آدم به هنگام فرود آمدن به این جهان است و شاعر از این مضمون برای بیان حال خود سود جسته است، و شاید مراد او کسی باشد که سبب و واسطه خیر برای او در بازگشت به زادبوم شده است، مثلاً تورانشاه وزیر، چنان که در دو شعر دیگر به همراهی خود با موکب او اشاره کرده است:

ور چو حافظ نبرم ره ز بیابان بیرون      همره کوکبه آصف دوران بروم

و:

خرّم آن دم که چو حافظ، به تولای وزیر      سرخوش از میکه با دوست به کاشانه روم  
(ضمناً اینها خود می تواند دلالت بر صحت ضبط نسخی داشته باشد که در بیت ۳ دارند: همی رویم به شیراز...)

۵. جبر: (متعدی) = شکسته را بستن، استخوان شکسته را بستن و اصلاح کردن، شکسته بندی؛ (لازم) = جوش خوردن استخوان شکسته، پیوستن و التیام یافتن استخوان شکسته (دهخدا) در عربی، به گفته ابن درید: جَبَرَ الْعَظْمُ جُبُوراً، وَ جَبَرَهُ اللَّهُ جَبْراً. (بدین سان او مصدر «جُبور» را لازم و «جبر» را متعدی دانسته است.) جِبَارَة: چوبی که بر عضو شکسته بندند. (جمهرة) اما معنای مجازی آن (از جمله در بیت حافظ) نیکو حال کردن و در مورد «خاطر» و نظایر آن آسوده کردن است. از اضداد است. (منتهی الارب) و معنای ضدّ آن ستم کردن و به ستم بر کاری داشتن است. جِبَار (صیغه مبالغه) نیز، هم به معنای بسیار ستمگر است، و هم بسیار نیکوکننده حال، چنان که بر دارنده شغل شکسته بندی نیز دلالت دارد؛ مولانا:

مثال کاسهای لب شکسته      به دکان شه جبار بودیم

(کلیات ۲۵۴)

کلاه نمد: کلاهی که از نمد سازند و آن لباس قلندران بینواست؛ شوکت:

به خاک کوی تو، ای قبله سرافرازان      به سر کلاه نمد دیده ایم افسر را

(وارسته، مصطلحات الشعراء)

این نوع کلاه، مثل کلاه برکی (گلستان ۹۲) مخصوص فقرا بود (چنان که اکنون نیز هست) و آن را در برابر افسر، دیهیم، کلاه تتری (یا تاتاری: کلاه ترک ترک اشراف) و نظایر اینها می آوردند؛ عرفی شیرازی:

صبحا عید، که در تکیه گاه ناز و نعیم      گدا کلاه نمذ کج نهاد و شه دیهیم...

(کلیات ۱۳۲)

۶. خرگه: جا و محل وسیع و خیمه بزرگ مدور (برهان) مرکب از: خر (= بزرگ) + مکان (معین، حاشیه «خرگاه» در برهان؛ البته به غلط «کمان» به جای «مکان» آمده است.) خرگه و خرگاه در شمار مصطلحات دیوانی هم هست. انوری: خرگاه: معرب آن «خرقة» به معنای خیمه بزرگ و سراپرده است. ناظم الاطباء. و آنچه در دوره غزنویان و سلجوقیان به کار می رفته و به خصوص در تاریخ بیهقی از آن نام برده شده باید همان چیزی باشد که قلقشندی در صبح الاعشی توضیح می دهد و می گوید: خانه ای است ساخته شده از چوب که بر آن پرده افکنند و در سفرها به کار برند. (ج ۲، ص ۱۳۱) و چنان که از تاریخ بیهقی بر می آید آن را در خیمه یا در میان خیمه ها می گذاشته اند، و وقتی امیر در خرگاه بود مأموران رسمی نمی توانسته اند به حضورش برسند. «قول برخی از فرهنگ نویس ها، از جمله ناظم الاطباء که خرگاه را خیمه بزرگ معنی کرده اند درست نیست، و خرگاه همان اتاق چوبی متحرک است که در داخل خیمه می گذاشته اند.» (اصطلاحات دیوانی دوره غزنوی و سلجوقی ۳۵) مینوی آن را خیمه کوچک می داند. (نفثة المصدور ۴۲۰) گویا آلاچیق مانندی است با پارچه ای روی چوبهای آلاچیق. (یادداشتهای قزوینی ۴، ۱۹۹)

خرگه ماه: خرگاه قمر، کنایه از هاله باشد، و آن دایره ای است که بعضی اوقات از بخار به هم می رسد، چنانچه ماه مرکز آن دایره می گردد. (برهان، ذیل «خرگاه ماه» و «خرگاه قمر») این هاله را به نامهای دیگری نیز می خواندند، چون: گرد ماه، برهون یا پرهون، شایورد، و خرمن ماه. همچنین اصطلاحی نجومی نیز بوده است: خرگه ماه: برج سرطان است. (مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی) به گمان من حافظ آن را با ایهام به هر دو معنای یاد شده به کار برده است. نیز با توجه به تعاریف مذکور، «خرگه ماه» را باید اضافه تخصیصی دانست، و نه تشبیهی (درحالی که «خرگاه افق» در ۱۴۶/۵ ترکیب تشبیهی است. نک. شرح همین بیت).

ماه خرگهی: معشوق ترک، زیرا ترکان در خرگاه می نشسته اند. (غنی، یادداشتهای ۲۷۲) خرگهی: = پردگی (دهخدا، یادداشت مؤلف) ماه خرگهی، بت خرگهی، یار خرگهی و نظایر اینها همگی به معنای زیباروی پوشیده و محصور است؛ امیر معزی: از روی یار خرگهی، ایوان همی بینم تهی

وز قامت سرو سهی، خالی همی بینم چمن

نظامی، درباره شیرین (که در خرگاه نشسته):

چو خسرو دید ماه خرگهی را      چمن کرد از دل آن سرو سهی را

(خسرو و شیرین ۳۰۵)

او ابیاتی دارد که نشان می‌دهد خرگاه در مورد زنان حالت و شأن حرم داشته و مردان حق ورود به آن را نداشته‌اند. مثلاً وقتی شاپور نکيسا را به نزدیک خرگاه شیرین می‌برد، او را دورتر از آن می‌نشانند و به او می‌گویند حتی به آن نگاه هم نکند:

نکيسا را بران در برد شاپور      نشان‌ش یک دو گام از پیشگه دور

کزین خرگاه محرم دیده بردوز      سماع خرگهی از وی درآموز

(همان ۳۵۸)

خرگه ماه: چنین است اغلب طبعهای معتبر، نیز نیساری در دفتر دگرسانیها. اما قزوینی دارد: خرمن ماه. دلایلی بر صحت «خرگه ماه» هست، یکی این که ناله را معمولاً به سمت خرگاه (به اعتبار نشستن شاهی یا بزرگی یا زیبارویی در آن) می‌کنند، و نه رو به خرمن. دیگر این که «خرگه ماه» و «ماه خرگهی» تقریباً مقلوب یکدیگرند و شاعر به این قلب‌شدگی نظر دارد، درحالی که «خرمن ماه» این رابطه و تناسب را خراب می‌کند (اگرچه «خرمن ماه» هم غلط نیست و چنان که دیدیم یکی از واژه‌های معادل هاله ماه است، ولی سخن بر سر همان تناسب است).

۷. رایت: عربی رایة = عَلم، و آنچه در گردن بنده گریز پای افکنند، جمع: رایات. (لسان‌العرب) نیز نیزه و گلوبند (منتهی‌الارب) ابن منظور می‌گوید: عرب به آن همزه نمی‌دهد، ضمن این که برخی اصل آن را همزه (از ماده «رأی») دانسته‌اند و برخی نه. (نیز در باب کاربردهای آن در پارسی، نک. دهخدا، ذیل همین واژه.) عده‌ای «رایت» و «لوا» را دارای معنای یکسان می‌دانند، ولی عده‌ای میان این دو فرق نهاده‌اند. در مغرب «رایة» به عَلم سپاه می‌گویند و کنیه آن را «أُمّ‌الحرب»، و بر آن‌اند که بلندتر و بزرگتر از «لوا» است. حسن انوری: «رایت» از اصطلاحات رایج دوره غزنوی و سلجوقی است. درفش سلطانی را مخصوصاً رایت می‌گفته‌اند و مجازاً به معنی شاه و حَشم و خدم و اطرافیان وی نیز به کار می‌رفته است. (اصطلاحات دیوانی... ۲۴۶) رایت منصور: برای هر پادشاه پیروزمندی به کار می‌رود. سعدی:.... چون رایت منصور چه دلها خفقان کرد (غ ۱۸۰) خواجو برای امیر مبارز آورده. (نک. دیوان ۵۹۰).

غزل به دلالت بیت ۳ (رفتن به شیراز) ظاهراً مربوط به اتمام دوره اقامت اجباری و تبعیدوار حافظ در بیرون موطن است، و گویای «التجاء»ی مجدد به شاه شجاع. اما با «رایت منصور» در مقطع چه باید کرد و به چه معنی باید گرفت؟ غنی معتقد است که حافظ این غزل را در هنگامی گفته که شاه شجاع عازم حمله به فارس بوده و به طرف سردسیر حرکت کرده و منصور بن مظفر بن محمد، برادر کهنتر یحیی (از شاهان بعدی) از یزد به خدمت عمّ خود، شاه شجاع، رسیده بود. (تاریخ عصر حافظ ۲۲۹) این نگارنده معتقد است: اصل عبارت به خود حافظ برمی گردد و احساس مباهاتی که از روی آوردن دوباره به شاه شجاع داشته، اگرچه «منصور» را می توان صفت «رایت» (در ارتباط با شاه شجاع) دانست، و در عین حال وسیله ای برای به دست آوردن دل منصور مظفری از طریق معنایی فرعی و ایهامی (یعنی همان مقول قول غنی). به دیگر سخن، حافظ بدین تمهید میان سه چیز، یعنی مباهات خود، تکریم شاه شجاع، و اشارتی به منصور جمع کرده است.

در هر حال، این غزل مدح آمیز در شمار چند شعر او با مضمون بشارت سپری شدن روزگار رنج دوری از «مسکن مألوف» است، همچون: دلا، رفیق سفر بخت نیکخواهت بس... (۲۶۳) و: خرّم آن روز کزین منزل ویران بروم... (۳۵۱) این شعر نیز شاد و گویای گشایش دل و درون گوینده است، اگرچه رنجهایی که در حدود این دو سال از غربت و ناگزیری از حشر و نشر با مردمی که آنان را مطلوب خود نمی یافته متحمل شده بیش از آن بوده که حتی در چنین شادیانه ای یادی از آن محنتها (ولو به زبان کاملاً شاعرانه و استعاری) نکند: چه ناله ها که... نیز شاید به منظور درخواست از ممدوح است تا مرهمی بر این آلام بگذارد: به جبر خاطر ما کوش... هرچند در اینجا هم به قصد تعریضی به او (و شاید هم تسلایی به خود) نیش زبانی چاشنی می کند: کلاه نمدی که دیهیم شاهی را مقهور خود کرده است، آن هم بسا و بارها. البته ممدوح، هم از سویی می داند که این «جبر» حکایت از شکستن استخوان شاعر از مصایب آن ایام دارد، و هم از سوی دیگر شاید این گستاخی را نوعی خودستایی معمول و معتاد در این گونه شعر می انگارد، و گرنه چه بسا ممکن بود سبب رنجش مجدد ملوکانه شود.

سرانجام، این شعر، اگرچه از شاهکارهای خواجه نیست، لیکن یکی از ارزشمندترین آثار او از حیث ثبت وقایع این برهه از حیات او و چگونگی واکنش و برخورد او در قبال آنهاست.

- ۱ یارم چو قدح به دست گیرد  
بازار بتان شکست گیرد
- ۲ در پاش فتاده‌ام به زاری  
آیا بود آن‌که دست گیرد؟
- ۳ در بحر فتاده‌ام چو ماهی  
تایار مرا به شست گیرد
- ۴ هر کس که بدید چشم او گفت:  
کو محتسبی که مست گیرد؟
- ۵ خرّم دل او که همچو حافظ  
جامی ز می الست گیرد

۱. مولانا:

ای صورت جان و جان صورت بازار همه بتان شکستی  
( کلیات ۶، ۹۷ )

- احتمالاً در واژه «شکست» نظری به شکستنی بودن قدح هم داشته است.
۳. شست: ایهام: الف. انگشت اول؛ ب. دام و تور صید، چنان که می‌گوید: ... دام بگشادی، ز شست ما بشد نخجیر ما (درباره «شست» به معنای اخیر، نک. ح ۱۰/۷).  
احتمالی ضعیف هم هست که ایهام سومی هم به سن شست لحاظ شده باشد، یعنی یار مرا در شست سالگی فروگیرد.
  ۴. می‌توان آن را استفهام انکاری انگاشت، یعنی هیچ محتسبی نیست که جرأت ورزد و این مست (چشم مست مخمور یار) را بگیرد.
  ۵. سعدی:

نماز شام قیامت به هوش باز آید کسی که خورده بود می ز بامداد الست  
( غ ۴۰ )

حافظ، چنان که در جای خود گفته‌ام، در اکثریت قاطع موارد، باده، می، شراب و دیگر مشابهات آن را به صورت نمادین، بدون تعیین نوع آن می‌آورد و تفسیر و تعبیر

را به خواننده خود واگذار می‌کند، و این کاملاً منطبق با موازین سمبولیسم (در همه جهات و زمینه‌های آن) است، اما در چند مورد از میان تمامی اشعار خود و به خلاف شیوه غالب خویش به ایضاح نوع عرفانی و الهی و آسمانی آن می‌پردازد. این یکی از همان موارد است، و لذا قدری مغایر با هنجارهای مکتب سمبولیسم. (در مورد الست، نک. ح ۲۰/۵؛ درباره می‌الست و پیمانہ کشی از عهد الست، نک. ح ۲۱/۱).

- ۱ دلم جز مهر مَهر و یان طریقی بر نمی‌گیرد
- ز هر در می‌دهم پندش، ولیکن در نمی‌گیرد
- ۲ خدا را، ای نصیحتگو، حدیث از خط ساقی گو
- که نقشی در خیال ما ازین خوشتر نمی‌گیرد
- ۳ صُراحی می‌کشم پنهان و مردم دفتر انگارند
- عجب گر آتش این زرق در دفتر نمی‌گیرد
- ۴ من این دلق مُلَمَّع را بخواهم سوختن روزی
- که پیر می‌فروشاش به جامی بر نمی‌گیرد
- ۵ از آن روی است یاران را صفاها با می‌لعلت
- که غیر از راستی نقشی درین جوهر نمی‌گیرد
- ۶ نصیحتگوی رندان را، که با حکم قضا جنگ است
- دلش بس تنگ می‌بینم، مگر ساغر نمی‌گیرد؟
- ۷ میان گریه می‌خندم، که چون شمع اندرین مجلس
- زبان آتشی‌نم هست، لیکن در نمی‌گیرد
- ۸ من آن آینه را روزی به دست آرم سکندروار
- اگر می‌گیرد این آتش زمانی، ورنه نمی‌گیرد
- ۹ چه خوش صید دلم کردی، بنازم چشم مست را
- که کس مرغان وحشی را ازین خوشتر نمی‌گیرد
- ۱۰ سخن در احتیاج ما و استغنائی معشوق است
- چه سود افسونگری، ای دل، چو در دلبر نمی‌گیرد؟
- ۱۱ خدا را، رحمی، ای منعم، که درویش سر کویت
- دری دیگر نمی‌داند، رهی دیگر نمی‌گیرد
- ۱۲ بدین شعرِ تر شیرین، ز شاهنشاه عجب دارم
- که سر تاپای حافظ را چرا در زر نمی‌گیرد؟

۱. قاسم غنی عقیده دارد استقبالی است از غزل شاه شجاع:



چه شد، جانا، بدین گرمی که سوزم در نمی‌گیرد؟

مگر فریاد مهجوران ترا در سر نمی‌گیرد؟

(تاریخ عصر حافظ ۳۳۰)

ز هر در: = از هر باب، از هر قسم و نوع؛ در = باب، موضوع، مقوله، مبحث، بابت، امر، جُور، گونه، قِسم، ره، نوع و جنس؛ فردوسی:

دبیر نویسنده را پیش خواند ز هر در سخنها فراوان براند

یکی پاسخ نامه افگند بُن بدو در ز هر در فراوان سخن

حافظ: دلم جز مهر مهر و یان... الخ. (دهخدا، ذیل «در»)

درگرفتن: اثر کردن، مؤثر افتادن، کار کردن، کارگر شدن؛ نظامی عروضی، دربارهٔ مذکری که نگذاشت فردوسی را در گورستان مسلمانان دفن کنند: «و هرچند مردمان بگفتند با آن دانشمند درنگرفت.» (چهار مقاله ۴۹) نظامی:

ترا با من دم خوش درنگیرد به قندیل یخ آتش درنگیرد

(خسرو و شیرین ۳۳۳)

(دهخدا، با برخی تغییرات)

۲. خط: = خط سبز، خط عِذار، موی نو برآمده بر پشت لب یا بر بناگوش در جنس مذکر (نک. ح ۳/۴). خط در اینجا نیز (همچون موارد بسیار دیگر) ایهامی به خط نوشتنی، به قرینهٔ حدیث (از جهت نوع مکتوب آن) و نقش (خط و نقش در نقاشی) نیز دارد. در بیت زیر، قضا را سخن از «خط ساقی» است، همراه با همان ایهام در مورد «نقش»:

خط ساقی گر ازین گونه زند نقش بر آب

ای بسارخ که به خونابه منقش باشد

نقش خیال هم به نظر می‌رسد سایه و روشنی باشد که از خط سبز یا مشکی بر زمینهٔ سپید رخسار در خاطر مرتسم می‌شود.

قزوینی پس از این افزون دارد:

بیا، ای ساقی گلرخ، بیاور بادهٔ رنگین

که فکری در درون ما ازین بهتر نمی‌گیرد

که به اصطلاح داد می‌زند تکرارگونه‌ای است از بیت ۲ (خدا را، ای...). وانگهی، در بیت اخیر نیز ساقی حضور دارد، پس چه نیازی به طلب مجدد باده هست؟ واژه‌های «درون» و «بهتر» هم تقریباً معادل «خیال» و «خوشر» است، یعنی تکرار در تکرار؛ ضمن این که «بهتر» هم ایطای جلی با قافیهٔ «خوشر» پیدا می‌کند، و اینها در مجموع

یعنی زیانی برای شعر، بی هیچ سودی.

۳. بیتی است طنزآمیز، با تعریض به اهل فسق پنهان یا دارای تمایل پنهان به فسق در زیر ظاهر صالح. بار این طنز بیشتر بر روی فعل «کشیدن» (= رسم و نقش کردن) است. می‌گوید: من، به دلیل میل به باده، شکل صراحی را به دور از چشم دیگران بر روی دفتر رسم می‌کنم، و آنان گمان می‌کنند من مطالب معمول مثل موضوعات علمی، دینی، شعر و غیره را بر آن می‌نویسم. به هر حال این کار، خود مکر و زرق و ریا با خلق است، اما در شگفتم که چرا آتش این نیرنگ و سالوسی، دفتر را نمی‌سوزاند (یعنی قاعدتاً باید بسوزاند، چه به قول خود او و به طور کلی «آتش زهد ریا خرمین دین خواهد سوخت...» ۳۹۹/۸) محتمل است «کشیدن» ایهام به حمل صراحی در خفا (زیر دلق، چنان که خواجه این مضمون را هم دارد) نیز داشته باشد، و یا به معنای سر کشیدن و در کشیدن باده (اگرچه این معنی، تناسبی با «دفتر» ندارد). نیز واژه «آتش» در ارتباط با صراحی شراب می‌تواند ایهامی هم به آتشگونی (از اوصاف شراب یعنی تندی و تیزی) داشته باشد. این نظر نگارنده است. اما خرمشاهی اصل معنی یا معنای اصل «کشیدن» را حمل کردن دانسته، اگرچه حدسهای دیگری نیز زده (حافظ‌نامه ۱، ۵۸۴) و هر وی فقط معنای حمل کردن را برای آن ذکر کرده است. (شرح غزلهای حافظ ۱، ۶۳۰-۶۳۱) به گمانم این که «مردم دفتر انگارند» بیش از هر چیز به وضعیت کسی که به اصطلاح یواشکی شکل شیء مورد علاقه خود را بر روی صفحه دفتر می‌کشد در حالی که مردم از دور فقط دفتر را می‌بینند، نزدیکتر است تا این که بگوییم در زیر دلق آن را حمل می‌کند. وانگهی در مورد دفتر، چه دلیلی برای حمل آن در زیر دلق یا به هر حال به صورت پنهانی هست؟ و یا چه دلیلی دارد که یک شیء پنهان در زیر دلق را فقط دفتر، و نه چیز دیگر، بینگارند؟ تازه شیء پنهان در زیر دلق یا هر جامه دیگر اصلاً دیده نمی‌شود تا دیگران بتوانند حدسی درباره‌اش بزنند، و اصولاً وقتی چیزی را مخفی می‌کنند که نخواهند به چشم بیاید. نیز اگر دفتری به رأی‌العین در میان نباشد، آتش گرفتن موضوعیتی نخواهد داشت، و باید پرسید: آتش در کدام دفتر در می‌گیرد؟ دفتر موهوم؟ آری، بیشترین جان و جوهر طنز در معنایی است که ذکر شد. و اما به نظر می‌رسد در اینجا هم طعن و نقدی دارد بر «دفتر دانش» به معنای مرسوم (همان که می‌گوید «بشوید به می» ۱۹۹/۳). این دفتر، حاوی چیزی بجز علم ظاهر و مکتسب نیست، و چه بهتر که به جای چنین علوم بر روی آن شکل صراحی و سبو و ساغر کشیده شود. در هر حال، این خود هنری است که

همه این معانی را در ظرفی چنین تنگ و بیتی این سان فشرده جای دهند.

۴. نزدیک است به بیت سعدی:

من ازین دلق ملمّع به در آیم روزی      تا همه خلق بدانند که: زَناری هست

(غ ۱۱۱)

ملمّع: اسم مفعول از مصدر تلمیع = رنگارنگ و رنگ به رنگ کردن؛ هر رنگی را که ضدّ رنگ دیگر باشد «لُمْعَة» می گویند. (لسان العرب) تلمیع = چپار شدن اندام یعنی خجکهای [= لکه های، خالهای - م] مخالف در رنگ بر اندام برآمدن (مستهی الارب) ملمّع: پارچه دارای رنگهای مختلف (معین) دلق ملمّع: دلق یا خرّقه ای که از بر هم دوختن تکه های ناهم رنگ پدید آمده باشد.

خرّقه سوختن: ظاهراً نه نوعی سنت یا امر آیینی، بلکه نشان نفی ظاهرپرستی و طرد خرّقه ای است که از اصل و اصالت و حقیقت عاری است. (نک. ح ۲۰۵/۸).  
بیت بر بنای نفی ارزش خرّقه آمیخته به زرق و ریا، خواه خرّقه زهد و خواه تصوف، است و این که این خرّقه را (که در نظر اهل آن دارای قداست و نشان طهارت است) کسی حتی به یک پیاله می نمی خرد، گویای برتری مطلق مستی و عشق بر ارزشهای صوری است، و حافظ چند بار به اشکال مختلف بیان کرده است، مثلاً:

من این مرقّع رنگین چو گُل، بخواهم سوخت

که پیر باده فروشش به جرعه ای نخرید

سجّاده هم (به عنوان دیگر نماد زهد) همین حکم را دارد:

به کوی می فروشانش به جامی بر نمی گیرند

زهی سجّاده تقوی، که یک ساغر نمی ارزد

۵. اصل مضمون مبتنی بر مثل مشهور «مستی و راستی» است، و این که شراب، گوهر هر کس را بروز می دهد: گوهر هر کس ازین لعل توانی دانست (۴۹/۱) «هر که پنج قدح شراب ناب بخورد آنچه اندروست از نیک و بد، از و سر آید و گوهر خویش پدید کند.» (نوروزنامه ۶۰) همچنین این که نقشی بجز راستی در این لعل (شراب سرخ) پدیدار یا نقش و حک نمی شود، به دلیل شفافیت و آبگونگی لعل است (که هر گونه نقشی بر آن در حکم نقش بر آب است). «راستی» هم به اعتبار لب محبوب و سخنی است که از آن برون می آید. نیز به نظر می رسد واژه «روی» ایهامی دارد به فلز معروف، بدین اعتبار که همچون «لعل» و «جوهر» از احجار و کانیهاست و از نظر معنایی در تناسب با این دو واژه.

پس از این بیت، قزوینی و سایه افزون دارند:

سر و چشمی چنین دلکش، تو گویی: چشم ازو بردوز؟

برو، کاین وعظ بی معنی مرادر سر نمی گیرد

اما نیساری آن را اضافه بر متن دانسته است، و به گمان من حق با ایشان (و خانلری) است، زیرا در بیت ۲ سخن از نصیحتگو و نفی وعظ او رفته و آنجا هم در حقیقت به بی معنی بودن آن اشاره شده، و بنابراین، بیت مذکور از نظر محتوایی تقریباً تکراری است.

۶. خواجه بارها گفته که رندی، حکمی ازلی و قضایی آسمانی است، و بنابراین هرگونه خلاف و عنادی با آن، و حتی نصیحت برای بازداشتن از آن، به منزله ستیز با حکم حق یا دست کم نادیده گرفتن آن است:

بد رندان مگو، ای شیخ، و هش دار      که با مهر خدایی کینه داری

(قزوینی: حکم خدایی) (درباره ازلیت رندی، نک. ح ۱۵۷/۷). شاعر با بیانی طنزی می گوید: این نصیحتگو که رندان (بلکه عالم و آدم) را اندرز می دهد و از عشق و رندی منع می کند، گرفتار تنگی دل یا نظر است، و اگر ساغری نوش کند و چاشنی ذوقی به کام برساند مشککش و دلش هردو گشوده می شود و البته دست از اندرز دادن به رندان برخواهد داشت. واژه «تنگ» را هم می توان ایهام انگاشت، چه هم گویای قبض و گرفتگی دل بر اثر اندوه و ملال است، و هم بیانگر ضیق قلب و نداشتن سعه یا انشراح صدر. «مگر ساغر نمی گیرد» هم طنزی مضاعف است، بدین سان که تجاهل العارفی است که خود می تواند بیانگر این هم باشد که این جناب ناصح، با وجود وعظ برای رندان، خودش هم اهل باده (و در حقیقت و اعظ غیر متعظ) است؛ مثل این که پرسند: مگر اهلش نیست؟ ضمناً می توان قایل به ایهامی از نوع ساختاری هم در جمله «مگر ساغر نمی گیرد» شد، بدین نحو که «مگر» را هم می توان قید پرسش گرفت (که این البته خوانش یا هنجار اصلی است) و هم قید تأکید و ایجاب (= حتماً و یقیناً) یا قید شک و ظن (= شاید، ظاهراً). به فرض صحت این حدس، جمله چنین می شود: این که او بسیار دلتنگ است قطعاً یا احتمالاً از این روست که باده نمی نوشد؛ اگرچه این خوانش با آن تعریض به اهل باده بودن سازگار نیست (گو این که در بسی از موارد ایهام، شرط سازگاری با عبارت و جا افتادن در جمله لحاظ نمی شود).

۷. میان گریه خندیدن شمع، یا میان خنده گریستن آن: برای بیان حالت یا عاطفه ای دوگانه مثل غم و شادی آمیخته به هم است، یا نشان دادن این که هیچ یک از این دو برای

آدمی، به‌ویژه برای اهل عشق و معرفت و فکر و عرفان، یکسره و یکسویه نیست. اینجا هم زبان آتشین (گریه شمع) هست ولی به گونه‌ای مضحک فاقد تأثیر است؛ مولانا:

ز شمع آموز، ای خواجه، میان گریه خندیدن

ز چشم آموز، ای زیرک، به هنگام سکون، رفتن

(کلیات ۴، ۱۳۵)

عراقی:

گرچه خندم گاهگاهی همچو شمع در میان خنده گریانم، دریغ

(کلیات ۲۱۹)

خود حافظ:

بر خود چو شمع، خنده‌زنان گریه می‌کنم تا با تو سنگدل چه کند سوز و ساز من  
(گریه شمع - وجه غالب - دانسته همگان است؛ درباره خنده شمع، نک. ح

(۱۳۷/۹)

۸. آئینه اسکندر: تلمیحی به آینه اسطوره‌گون اسکندر، که از نمادهای آگاهی و احاطه بر جهان و اشراف بر دورترین اقطار و اقطاب آن است. این آینه نیز همچون نماد مهم دیگر، جام جم، مآلاً به دل و بینش و بصارت آن نسبت به تمامی امور و اشیای جهان باز می‌گردد و با جام جم یا جام کیخسرو تفاوت ماهوی ندارد و تنها فرق مهمی که می‌تواند با آن داشته باشد این است که در آینه بیش از هر چیز جنبه نظر عارفانه و اقتدار آن (به اعتبار شخص اسکندر) لحاظ می‌شود، و جام جم، اگرچه برخوردار از این خصیصه نیز هست، لیکن سرمستی عاشقانه و احاطه عشق سرشتی آدمی و رها کردن هرگونه علاقه و تعلق اینجهانی در پرتو آن مستی و بی‌خویشی و شور و جوشش در آن (به اعتبار باده) در مرکز توجه قرار می‌گیرد. (نیز نک. ح ۵/۵). حافظ اگر از عزم راسخ خویش برای به کف آوردن این آینه سخن می‌گوید، بیش از هر چیز ناظر به همان احاطه معرفتی و اقتدار و جامعیت نظر و بصر عارفانه است. (در باب معنای مصراع دوم، در ضمن سنجش ضبطها توضیح خواهم داد).

اگر می‌گیرد... ورنه نمی‌گیرد: ایهام: الف. اگر اثر کند یا نکند. ب. «گرفتن» به معنای شعله‌ور شدن؛ فعل هم التزامی در ظاهر اخباری است، که کاربردی رایج در پارسی است، برای مثال، وقتی کسری بزرجمهر وزیر را به زندان کرد «مشرافان گماشت که

انفاس وی می شمروند و بدو می رسانند.» (تاریخ بیهقی ۴۲۷) = بشمرند و به او برسانند،  
یا نمونه‌ای کهن‌تر، از دقیقی:

کاشکی اندر جهان شب نیستی      تا مرا هجران آن لب نیستی  
(نیستی = نباشد) فرخی سیستانی:

گر از ده فضل تو، شاها، یکی در آفتابستی

همانا در پرستیدنش هر کس را شتابستی

(دیوان ۴۰۸)

(در آفتابستی = در آفتاب باشد)

و اما این آینه، در عین دارا بودن همان مفهوم نمادینی که ذکر شد، می‌تواند  
استعاره از رخسار پاک، مصفا و نورانی یار نیز باشد، چه لقا و مشاهده این آینه، خود  
نشانی از آگاهی بر تمامت جهان آفرینش است. به عبارت دیگر، و در حقیقت امر،  
تفکیکی میان این رخسارِ نورافشان بر جهان هستی و دلی که منظر یا مجلای این  
رخسار و برخورد از آینه اسکندری است نمی‌توان کرد. اما پرسشی که اینجا پیش  
می‌آید این است که رابطه میان آینه و آتش (یا سوختن و «گرفتن» آن) چیست؟  
زریاب خویی این رابطه را در اصطلاح «مِرْأَة مُحْرِقَة» (= آینه سوزاننده یا آتشین)  
می‌داند و معتقد است که این لقب به آینه اسکندر از جهت خاصیت احراق و اشتعال  
آن داده شده است. تا آنجا که این نگارنده به یاد دارد، نخستین بار ایشان این نظر و این  
رابطه را مطرح کرده‌اند. (نک. آئینه جام ۶۱-۶۴). البته این نگارنده نظری دیگر دارد که  
در زیر می‌آید.

درک معنای لخت دوم در گرو اطمینان از صحت ضبط آن است. در طبع خانلری و  
ضبط سلیم نیساری در دفتر دگرساینها دو بیت ۷ (میان گریه...) و ۸ (من آن آینه...)   
دنبال هم‌اند. اگر خود شاعر چنین ترتیبی را اتخاذ کرده باشد، «این آتش» به «زبان  
آتشین» باز می‌گردد. ضمناً نیساری به جای «آتش، زمانی» دارد: «آتش‌زبانی» (به  
صورت ترکیب) که به گمان من مناسبتر از خانلری است. نسخ ایشان هم نشان می‌دهد  
که قدیمترین نسخه (یج) همین را دارد. (نک. دفتر دگرساینها ۱، ۵۲۴). سایه، عیوضی  
و چند چاپ دیگر نیز به همین سان. اما بیت ۸ در قزوینی در ردیف دو بیت به آخر  
قرار گرفته و «این آتش زمانی» دارد، که این موقعیت بیت سبب شده تا «آتش» به کلی  
بی‌ارتباط با قبل شود، که پیداست معنای آن را به معنایی بدل می‌کند، زیرا مرجع آن  
دیگر «زبان آتشین» نیست. بنابراین «آتش» را در قزوینی شاید بتوان مثلاً آتش وجود

یا درون شاعر معنی کرد. این که «آتش زبانی» را در بیت ۸ ترجیح داده‌ام، هم به دلیل روشنی و بی‌اشکالی معنای آن است، و هم این که این بیت را از اتکا و وابستگی کامل به بیت قبلی نیز رها می‌کند و «این آتش زبانی» را در آن، حتی بدون این که لزوماً به «زبان آتشینم» بازگردانده شود، می‌توان به استقلال دریافت یا معنی کرد، و می‌دانیم که در عرف شعر ما (و نیز تازی) هرچه ابیات از نظر دستوری به یکدیگر کمتر وابسته یا موقوف باشند پذیرفته‌تر و حتی پسندیده‌تر است. همچنین «آتش زبانی» در مورد شمع، واژه‌ای رایج است؛ سعدی:

سعدی آتش زبانم، در غمت سوزان چو شمع

با همه آتش زبانی، در تو گیرایم نیست

(غ ۱۳۶)

من حتی به دلیل اشتراک دو بیت در برخی عناصر، احتمال می‌دهم حافظ از سعدی تأثیر پذیرفته باشد، که همین نیز احتمال صحت «آتش زبانی» را افزایش می‌دهد.

۹. خود خواجه:

اگرچه مرغ زیرک بود حافظ در هواداری به تیر غمزه صیدش کرد چشم آن کمان‌ابرو  
۱۰. در قرآن بارها بر غنا و استغنا الهی، و احتیاج و افتقار آدمی در برابر حق تأکید شده است، مثل: و اَللّٰهُ الْغَنٰیُّ و انتُمْ الْفُقَرَاء (محمد ۳۸) يَا اَيُّهَا النَّاسُ انتُمْ الْفُقَرَاءُ اِلٰى اَللّٰهِ و اللّٰهُ هُوَ الْغَنٰیُّ الْحَمِید (فاطر ۱۵) اِنَّ اَللّٰهَ لَهُوَ الْغَنٰیُّ الْحَمِید (حج ۶۴) اساساً آدمی، آنگاه که خود را بی‌نیاز ببیند، از جای به در می‌شود: کَلَّا اِنَّ الْاِنْسَانَ لِرَبِّهِۦٓ اَنۡ رَّآهُ اَسْتَغْنٰی (علق ۷) به گفته عطار، استغنا روی دیگر سکه سلطنت الهی است:

همچو باران زاسمان سلطنت خط استغنا روان خواهد بُدن

(دیوان ۴۴۰)

حافظ هم خود بارها از این استغنا سخن گفته است، از جمله با جایگزینی ناز و نیاز به جای استغنا و افتقار:

میان عاشق و معشوق فرق بسیار است چو یار ناز نماید، شما نیاز کنید

(نیز نک. «فقر» در: ح ۴۰/۱۰)

۱۱. درویش (خواه فقیر و مسکین و خواه منسلک در آیین درویشی و طریقت) نه علمش و نه عملش جز به پناه آوردن به درگاه تو (نعمت‌بخش) قد نمی‌دهد. شاید بیت در نظر اول، با توجه به پیوستن به بیت پایانی، درویشی از نوع فقر ظاهر و توصیه

به توانگر برای برآوردن نیاز مستمند جلوه کند، یعنی به قول سعدی:  
 کار درویش مستمند برآر      که تو را نیز کارها باشد  
 (گلستان ۸۳)

اما لحن بیت و خاکساری و اخلاصی که در آن موج می‌زند، آن را بیشتر مرتبط به بیت قبل (احتیاج بشر و استغناي معشوق عارفان) می‌کند. «خدا را» هم صرفاً به صورت تکیه کلامی معمولی در موضع استغاثه در موارد فراوان می‌آید، و لذا لزوماً نباید مخاطب را به دلیل آن موجودی بشری انگاشت. (در این باره بنگرید به توضیح این نگارنده در: ح ۶۲/۴). البته شاید این نیز از زیرکساری شاعر باشد که سخن را به نحوی ادا می‌کند که «شاهنش» هم آن را به خود گیرد و کام‌گوینده نیز برآید.

۱۲. با توجه به مطلب مذکور در باب بیت ۱، شاهنش کسی جز شاه شجاع نباید باشد. بیت حاضر هم حسن طلبی از مخدوم برای دریافت صله به صورت زر است، همچنان که نظیر آن در مقطع برخی دیگر از اشعار او نیز دیده می‌شود، مثل درخواست جام زر به هنگام صبحی کردن سلطان:

ساقی، چو شاه نوش کند باده صبح      گو: جام زر به حافظ شب‌زنده‌دار بخش

\* \* \*

چنان که در ضمن توضیح ابیات ملاحظه کردید، این نگارنده، از نظر تعداد ابیات، خانلری و نیساری را (هر دو دارای ۱۲ بیت) بر قزوینی (۱۴ بیت) و سایه (۱۳ تا) ترجیح می‌دهد.

غزلی است پر و پیمان، نه تنها از حیث تعداد ابیات، بلکه از جهت تنوع بسیار در مضامین، به نحوی که در ظاهر بجز دو بیت ۲ و ۶ (که محور آنها بر نصیحت‌گویی بی‌حاصل است) سنخیتی میان مضامین به چشم نمی‌خورد. ممکن است در نظر اول چنین بنماید که یک رشته مضامین جدا از هم، چه بسا به علاقه قافیه هر بیت، در کنار همدیگر قرار گرفته‌اند، اما من چنین گمانی ندارم، زیرا قطع نظر از ترتیب ابیات (که در اغلب آنها امکان پس و پیش کردن وجود دارد) می‌توان عناصری کاملاً مرتبط با یکدیگر را، خواه از وجه تجانس و خواه تقابل، در شعر سراغ کرد. دو گروه‌بندی از دو طیف متضاد معهود: یکی زهد و مستوری و دیگر عشق و مستی در برابر هم ایفای نقش می‌کنند. اول پند دادن، نصیحت‌گو (دو بار) دفتر (علم مرسوم یا ظاهر) و دلق مرقع؛ دوم (طبق معمول با غلبه کمی و کیفی) شامل ساقی، صراحی (که شاعر رسم می‌کند) جام (اعطایی پیر می‌فروشد) رندی، معشوق (با صفات و اوصافی چون لب



لعل، صید کردن دل، استغنا، انعام) و آئینه‌ای که می‌تواند جامع این جمله و به کف آوردن آن در حکم کسب غایات باشد. مهم این است که این دو گروه در یک عرصه پر از تحرک به هم می‌آمیزند، و همین به شعر طبیعتی گرم می‌بخشد. هم تصاویر و هم افعال به کار رفته غالباً از نوع پر از تکان و جنبش و جوشش‌اند، که به نظر می‌رسد منبعث از تحرّکی درونی به هنگام سرایش شعر باشد. یک نمونه روشن از آن را می‌توان در دو بیت پیاپی ۷ و ۸ دید: شاعر نخست حالتی متضاد را از خنده و گریه بر خود طرح می‌کند، خنده‌ای ظاهراً به اندازه گریه‌اش تلخ از حیث بی‌تأثیر بودن زبان گرم او، اما شگفتا که بی‌درنگ با عزمی راسخ و مقاومتی لایح می‌افزاید: نه، من سرانجام به آن آئینه هستی نما دست خواهم یافت. باز تأکید می‌کنم: این آئینه، که به سکندر پیوند یافته، چیزی معمولی نیست تا بتوان این مضمون را هم چیزی عادی در کنار سایر مضامین تصور کرد. این آئینه «احوال مُلک دارا» را بر آدمی عرضه می‌دارد. (نک. ح ۵/۵). قدری اعجاب‌انگیز است که با وجود چند بار بی‌اثر خواندن تلاش‌هایش در برابر محبوب قاهر مستغنی، اینچنین به یکباره از وصول به این آئینه ابراز اطمینان می‌کند. آیا می‌توان گفت این دو بیت تنها به فرمایش مضمون یا قافیه بدین صورت گفته شده؟ اما این ساده‌ترین راه حل است. چرا موضوع را این گونه تحلیل نکنیم که شاعر، با وجود آن که چند بار سرش به سنگ خورده، یکباره و با نوعی لجاج، و همراه با خوشبینی و امیدواری، می‌گوید به آنچه می‌طلبد خواهد رسید، یا به گفته نشاط اصفهانی: ... در دل دوست به هر حيله ره‌ی باید کرد؟ کشاکشها در درون شعر دقیقاً تا بیت ۱۰ برقرار است و سخن دایم بر حول گرفتن یا نگرفتن، شدن یا نشدن، کام یافتن یا نیافتن و... اما شعر در حال اتمام است و پیدا است نمی‌توان آن را در چنین وضعیتی به پایان برد و سخن را بدون استنتاج نتیجه‌ای مشخص رها کرد، همچنان که بارها از نحوه اختتام اشعار خواجه سخن داشته‌ایم و این که معمولاً شعر را با نوعی نتیجه‌گیری قانع‌کننده از کل محتوای شعر تمام می‌کند. اینجا هم چنین است، و ختام واقعی شعر در بیت ۱۱ است: خدا را، رحمی... که دری و راهی جز این بر درویش گشوده نیست. حالا فرقی هم نمی‌کند که مخاطب بیت بشر باشد یا غیر بشر (اگرچه من نظرم را گفتم؛ اگر هم شما او را یک منعم معمولی بدانید نیز در نفس امر فرقی نمی‌کند، زیرا شعر را به این گونه هم می‌توان خاتمه داد). این بیت را من پایانه اصلی می‌دانم، چرا که بیت مدحی بعدی کاملاً از پیکره شعر جدا و به صورت نوعی ذیل و زایده است. غرض شاعر اگر چیزی جز این بوده باشد، به خود او مربوط است.

- ۱ ساقی ار باده ازین دست به جام اندازد  
عارفان را همه در شُرب مدام اندازد
- ۲ ور چنین زیر خم زلف نهد دانه خال  
ای بسامرغِ خرد را که به دام اندازد
- ۳ ای خوشا حالت آن مست که در پای حریف  
سر و دستار نداند که کدام اندازد
- ۴ روز در کسب هنر کوش، که می خوردنِ روز  
دل چون آینه در زنگ ظلام اندازد
- ۵ آن زمان وقت می صبح فروغ است که شب  
گِرد خرگاه افق پرده شام اندازد
- ۶ زاهد خام، که انکار می و جام کند  
پخته گردد چون نظر بر می خام اندازد
- ۷ باده بامحتسب شهر ننوشی، حافظ  
بخورد بادهات و سنگ به جام اندازد

۱. سعدی:

گر باده ازین خُم بود و مطرب ازین کوی

ما توبه بخواهیم شکستن به درستی

(غ ۵۲۴)

شیرین مغربی:

به کلی خواهم از خود گشت بیخود اگر باده دهد ساقی ازین دست

(دیوان ۴۳)

انداختن باده: = ریختن در ساغر (و نه به معنای ساختن آن) رودکی:

رودکی چنگ برگرفت و نواخت باده انداز، کو سرود انداخت

(آثار منظوم ۴۵۲)

(یعنی او شروع به نواختن کرد، تو نیز در موافقت با او می به ساغر ریز.) حافظ در

جاهای دیگر هم فعل «انداختن» را به همین معنی به کار برده است، چون: خیز و در کاسه زر آب طربناک انداز... (۲۵۸/۱) بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم... (۳۶۷/۱)

مدام: ایهامی بس رایج: پیوسته + شراب (نک. ح ۱۱/۲).

۲. مواردی دیگر از مضمون تشبیه زلف یا طره به دام و خال به دانه دارد، مثل: زلف او دام است و خالش دانه آن دام و من

بر امید دانه‌ای افتاده‌ام در دام دوست

در اینجا هم ممکن است زلف و خال را به ترتیب چون نمادی از کثرت و وحدت به کار گرفته باشد. (نک. ح ۶۳/۳).

۳. سر انداختن: یک معنای حقیقی دارد که افتادن سر به پایین در حال مستی است، و یک معنای مجازی یعنی سر باختن و نثار جان برای یار یا هر فرد عزیز. ترکیب وصفی «مست سر انداز» هم به این هر دو معنی به کار می‌رود. دستار هم مثل سر به هنگام مستی فرو می‌افتد (اگرچه دستار در عین حال می‌تواند نشان زهد هم باشد و انداختن آن در پای یار به معنای ترک زهد و اختیار عشق و شوریدگی). سر انداز: در فرهنگها جانباز، چست و چالاک و بی‌باک و بی‌پروا معنی شده است. (جهانگیری، رشیدی، برهان) مست طافح [= از حد گذراننده - م] (چراغ هدایت) به ناز و نخوت خرامنده (مصطلحات الشعراء) سعدی، با ایهام به معنای جانباز و مست بی‌خویش:

سر انداز در عاشقی صادق است      که بد زهره بر خویشتن عاشق است

(بوستان ۱۱۳)

سر انداختن و دستار انداختن: صفت‌های مرکب سر انداز و دستار انداز، از نظر بیان مجازند و هر دو در یک حکم یعنی دارای علاقه مجاورت، و از این رو می‌توانند به یکدیگر بدل یا جایگزین همدیگر شوند، مثل دست و آستین در: دست افشاندن و آستین افشاندن (هر دو به معنای رقصیدن).

نظامی:

من کمر بسته‌ام به دمسازی      از تو تیغ و ز من سر اندازی

(هفت پیکر ۳۴۸)

خاقانی (سر و دستار انداختن با هم):

سر در اندازم، نه دستار، از پیاش      غاشیه سوداش دارم بر کتف

(دیوان ۶۲۴)

(در دهخدا به صورت: سر بیندازم به دستار...) عطار، دستار انداختن بر اثر مستی:  
لباس خواجگی از بر بیفگن      به میخانه فرو انداز دستار  
(دیوان ۳۰۹)

بدین سان، سر و دستار انداختن، باختن و امثال اینها به معنای اوج خرابی و  
بیخودی و فدا کردن خود و متعلقات خویش در پای یار و محبت اوست؛ سلمان، در  
بیتی گویا:

رند از پی می سر دهد، ورزان که نستانند سر

دستار را بر سر کند، دستار و سر در سر کند

(دیوان ۱۰۷)

(بر سر کند: ایهام: بر سر بگذارد + افزون کند؛ در سر کند = فدا کند، همان معنای  
مراد حافظ) نیز حافظ:

ازین افیون که ساقی در می افکند      حریفان را نه سر ماند، نه دستار

(نک. ح ۶/۲۴۰).

۴-۵. زنگ: سبزی و زنگار و چرکی که بر روی آینه و شمشیر و امثال آن نشیند.  
(برهان) = ژنگ، زنج (معرب) زنگار، ژنگار؛ ماده‌ای سبزرنگ که در مجاورت هوا و  
رطوبت بر روی آهن و آینه و غیره پدید آید، و آن از ترکیب اکسیژن با جسمی دیگر  
حاصل شود. (معین) سنایی:

کار بد هر که را رفیق بد است      زان که بد زنگ آینه خرد است

(حدیقه ۲۱۶)

آینه و زنگ: در قدیم و تا قرون اخیر، ساختن آینه با شیشه و جیوه معمول نبود،  
بلکه آن را از ورقه‌های آهن، روی و نظایر اینها با صیقل و سایش کامل، به گونه‌ای  
عکس‌پذیر، می‌ساختند. زنگ پیدا است بر فلز می‌نشیند، نه بر شیشه. «اگرچه آینه دل  
عزیزت به آه اندوه زنگ برآورده‌ای...» (مرزبان‌نامه ۱، ۴۰۰) جافظ هم واژه «آینه» را  
همراه با آهن و روی آورده است: ... نیست چون آینه‌ام روی ز آهن، چکنم؟ (۳۳۷/۲)  
احتمالی هم (گرچه ضعیف) هست که «زنگ» ایهامی به کشور «زنگ» (= زنگبار)  
داشته باشد، زیرا گاهی در مورد آینه، واژه «زنگ» را به صورت ایهامی میان زنگار آینه  
و کشور زنگ می‌آوردند، چنان که خاقانی می‌گوید:

خسرو چین از افق، آینه چین نمود

ز آینه چرخ رفت، زنگ شه زنگبار

(دیوان ۱۸۲)

گذشته از این (و شاید مهمتر از آن در مورد بیت متن) این که خود می را نیز به کشور زنگ یا زنگی تشبیه می کردند، که وجه شبه در آن شاید سرخی سیر یا سیه فام برخی از انواع باده (پدید آمده از انگور سیاه گونه) و یا تندی و تیزی باده (همچون طبع زنگیان) و شاید هم هردو، بوده باشد؛ سوزنی، که قضا را باده و آینه و زنگ (به هردو معنی) را با هم آورده است:

ما باده چو زنگ بر آینه ریخته      و آینه زنگ بر زده از باده چو زنگ

(دیوان ۲۳۲)

به احتمال قوی، حافظ همین بیت را هم مورد نظر قرار داده است.

ظلام: کَسحاب = تاریکی اول شب یا تاریکی [مطلق - م] (منتهی الارب) همین معنی در الصراح من الصّاح و کنز اللغات (نقل از یزدگردی، نفثة المصدور، «فرهنگ لغات و...» ۴۸۴) هم ماده با ظلمت، ظلم و بسی دیگر از واژه های مشتق از آن؛ سعدی:

نگاه می کنم از پیش رایت خورشید      که می برد به افق پرچم سیاه ظلام

(غ ۳۵۶)

زنگ ظلام: ترکیبی است تشبیهی = تیرگی و کدورت (برای دل).

صبح فروغ: ترکیب مزجی، صفت مرگب، که به دلیل روشنی و درخشش آفتاب گونه می به آن اطلاق شده است.

خرگاه: ظاهراً خیمه ای که در میان چادر یا آلاچیق قرار داشته است. چنان که پیشتر هم گذشت، با وجود برخی پژوهشها و اظهار نظرها، معنای دقیق آن معلوم نیست. (نک. «خرگه» در: ح ۱۴۳/۶).

خرگاه افق: اضافه ای تشبیهی است. اگر فرض کنیم که شاعر واژه «خرگاه» را دقیقاً به معنای خیمه ای در میان خیمه ای بزرگتر (و نه مطلق خیمه) به کار برده باشد، می توان تصور کرد که افق نسبت به کل جهان شناخته آن روزگار شبیه یک خیمه کوچک در وسط یک خیمه و بارگاه بزرگ است. ضمناً این ترکیب با «خرگه» (یا خرگاه) ماه (۱۴۳/۶) که کل آن را به معنای هاله یا خرمن ماه دانستیم، متفاوت است، زیرا در ترکیب اخیر، ماه به خرگاه مانده نمی شود بلکه کل آن استعاره برای هاله است. ابوالفضل مصفی: خرگاه افق، خرگاه آسمان، خرگاه خورشید، خرگاه گاوپشت:

به ترتیب وصفی است از شکل دایره ای آسمان و افق. (فرهنگ اصطلاحات نجومی)

پرده شام: چادر و خیمه بافته در شام (معروف به نفاست) با ایهام «شام» به شامگاه دو بیت حاضر، تا آنجا که من دیده ام، در نسخه ها دنبال هم و در حکم

موقوف‌المعنی‌اند. عناصر و شیوه بیان جای تردیدی باقی نمی‌گذارد که شاعر می‌خواهد باده انگوری (حرام در شرع) را القا کند، به گونه‌ای که خواننده شعر سخن او را توصیه و دستورالعملی برای باده خوردن و وقت مناسب آن بینگارد (البته باطن را خدای داند). روز را باید به کسب فضیلت و کمال یا کار و فعالیت اختصاص داد و خوردن باده را از هنگامی آغاز کرد که شب بر افق گسترده شده باشد. اتفاقاً امروزیان هم همین را می‌گویند و می‌زدن در طول روز را مایه صداع یا کسل شدن و از دید دیگر موجب اتلاف فرصت‌های فعالیت مفید روزانه می‌دانند و نوشیدن باده را در شب، از آن روی که ملحق به زمان خواب می‌شود، اقرب به جلب صحت و کسب لذت می‌دانند. حال چرا شاعر چنین سخن می‌گوید به نحوی که می‌توان گفت اصرار دارد بدین شیوه به دیگران بقبولاند که مقصودش همین باده معمولی است؟ به نظر بنده جلب ملامت و اغراض ملامی و ملامی‌وار در این میانه مهمترین عامل و انگیزه است، خواه اصل نیت او باده حرام باشد، و خواه باده معرفت و عشق و از این قبیل. (بقیه سخن را، از آن روی که مستلزم نگریستن بر کل شعر است، به سخن پایانی وامی‌گذارم.)

و اما زریاب خویی این دو بیت را برگرفته از شعری از یحیی بن خالد برمکی، وزیر هارون الرشید عباسی، در اندرز به پسرش فضل می‌داند که در آن وی را از عیش و تفریح روز بر حذر داشته است. این مطلب در مروج الذهب مسعودی (طبع شارل پلا، ج ۴، ص ۲۳۴) آمده است:

|   |  |
|---|--|
| وَ أَصْبِرْ عَلَى فَقْدِ لِقَاءِ الْحَبِيبِ | انْصَبْ نَهَاراً فِي طَلَابِ الْعُلَى  |
| وَ اسْتَتِرْ فِيهِ وَجْهُ الْعُيُوبِ        | حَتَّى إِذَا اللَّيْلُ أَتَى مُقْبِلاً |
| فَإِنَّمَا اللَّيْلُ نَهَارُ الْآرِبِ       | فَكَأَيِّدِ اللَّيْلِ بِمَا تَشْتَهِي  |

(روز را در کسب بزرگی بکوش / و بر ندیدن روی دوست شکیبایی کن / تا آنگاه که شب در رسد / و چهره عیبه‌ها در آن نهان گردد / پس در شب هرچه می‌خواهی به جای آر / و تنها شب است که برای مرد آگاه در حکم روز است.) (آئینه جام ۲۰۵-۲۰۶) از نگاهی دیگر هم شب، هنگام باده‌خواری است: «ادب دیگر آن که آغاز شراب‌خواری، نماز دیگر [= مغرب - م] کن تا اگر مست شوی، شب نیز درآمده باشد و مردمان مستی تو نبینند.» (انيس الناس ۱۹۱)

۶. خام و پخته با هم ایهام تضاد دارند. خام: بی تجربه و ناآزموده + باده خام مرغوب؛ پخته: به عکس آن، به هر دو معنی؛ می خام: به خلاف بسیاری چیزها که نوع

پخته آنها مطلوب است، این شراب خام است که دلخواه است، زیرا شراب در صورت جوشانیدن خاصیت خود را به دلیل فرار بودن الکل و ناپایداری آن در برابر حرارت از دست می‌دهد، و ممکن است به «سیکی» (= سه یکی، یک سوم، مثلث؛ برهان، رشیدی، آندراج) تبدیل شود. (نیز نک. معین و دهخدا، ذیل «سیکی»، «سیکی خواره» و امثال اینها.) البته این در صورتی است که مراد از «پخته» در مورد شراب، معنای جافتاده، قوام آمده یا همان شراب کهنه نباشد. صفت «خام» برای می از دیرباز بسیار در متون به کار رفته است؛ فردوسی، درباره فرمان اسفندیار در نشست او با رستم:

بفرمود مهتر که: جام آورید      به جای می پخته، خام آورید

(شاهنامه ۶، ۲۶۵)

منوچهری، هم در ترغیب به باده خام:

بر سماع چنگ او باید نبید خام خورد

می خوش آید، خاصه اندر مهرگان، بر بانگ چنگ

(دیوان ۵۰)

سنایی، همچون هر عاشق پخته و سوخته، طالب می خام است:

در آتش تیمار تو تا سوخته گشتیم      در کنج خرابات می خام گرفتیم

(دیوان ۹۵۰)

عماد فقیه، محتوایی نزدیک به بیت حافظ را با شکلی متفاوت بیان می‌کند:

باده جوشیده ده، نه پخته سالوس      کاین می پخته دوی زاهد خام است

(دیوان ۶۰)

می «پخته» یا جوشیده، که مقصود عماد است، ظاهراً یعنی شراب در حال جوشش

در خم (= همان می خام) و بدین سان در این بیت، «پخته» با «جوشیده» ایهام تناسب و

با «خام» ایهام تضاد دارد؛ سلمان، در برداشتی متفاوت:

ساقیا، من پخته‌ام، بویی تمام است از می‌ام

خام را ده خام، کار ناتمامان کن تمام

(دیوان ۲۲۳)

ناصر بخارایی به نظر می‌رسد اقتباس از همین بیت سلمان کرده باشد، البته با

جانبداری از نوع پخته می:

از باده، تو کار دل ما خام مینداز      عاشق که می پخته خورد، خام نباشد

(دیوان ۲۵۱)

و اما بیت طنزآمیز حافظ مشعر بر این است که زاهد ناآزموده دنیا ندیده، درست به همین دلیل در موضع مخالفت با باده است، اما به محض این که چشمش بر شراب خام مرغوب مطلوب می افتد قلب ماهیت می دهد و چون پختگان عمل می کند (ظاهراً می نوشد). انکار باده به زبان، به رغم میل آن در دل، و یا ارتکاب نوشیدن آن در عمل، مضمون بسیاری از ابیات خواجه در مورد کل طیف مستوران (از زاهد، محتسب، شیخ، مفتی و...) است. اما در این میان جالب توجه است سخن فرّخی سیستانی، که می گوید: امام و عالم شهر هم مثل من دلش مایل به فسق است، با این تفاوت که او زیرک است و اظهار نمی کند؛ برخلاف من ساده ابله که به زبان می آورم. (بیت حافظ هم خود مبتنی بر چنین خصلتی است و طنز آن هم بر این پایه):

|                                    |                                    |
|------------------------------------|------------------------------------|
| مَی ستانم ز کف آن که مرا چشم بدوست | وان کسی را که دلم خواهد گیرم در بر |
| بازخواهم به شبی بوسه یکماهه ز دوست | بوسه و آنچه بدان ماند، معنیش نگر   |
| عالم شهر همین خواهد، لیکن به زبان  | بسنگوید چو من ابله دیوانه خر [!]   |

(دیوان ۱۷۳)

مولانا با اشاره به باده عشق عارفانه می گوید: اگر زاهد بویی از این می بیابد زیر و رو خواهد شد:

همه زُهاد عالم را اگر بویی رسد زین می

چه ویرانی پدید آید، چه گویم من؟ نمی دانم

(کلیات ۳، ۲۰۵)

۷. این بار محتسب آماج طنز و طعن است. کسی که به اصطلاح از دستش دررود و با محتسب به شراب نوشیدن بنشیند، مصداق «خسر الدُّنْیَ و العُقْبَی» است یا این مثل معروف: هم چوب می خورد، هم پیاز، و هم پول را می دهد. (دهخدا، امثال و حکم ۴، ۱۹۸۹) بیت، همزمان پته او را از چند جهت بر روی آب می اندازد: این که این عامل اجرای حکم شرع، خود اهل باده است؛ دیگر این که فرصت طلب و در استیفای عیش و لذت جلد است، و بدتر از همه، ناجوانمرد است و نمکخوار نمکدان شکن. قزوینی و برخی چاپهای دیگر (که نسخه خلخال را اساس قرار داده اند) در این بیت به جای «حافظ» (که طبعاً بیت را هیأت تخلص می بخشد) دارند: زنهار، و در عوض، بیتی را حاوی تخلص بدین صورت دارند:

حافظ، سر ز کله گوشه خورشید برآر      بخت ار قرعه بدان ماه تمام اندازد

نیساری هم از نسخه خلخال (و بهتر بگوییم: از قزوینی) پیروی کرده و این بیت



را هم افزوده است. مایه شگفتی این که از میان ۳۲ نسخه مبنای کار ایشان ظاهراً فقط چهار نسخه این بیت را دارند که قدیمترین آنها هم خلخالی است و سه نسخه دیگر هم متأخرند. (نک. دفتر دگرسانها ۱، ۵۲۶ و ۵۲۸). البته در این که بیت مطابق اسلوب حافظ است تردیدی نیست.



این غزل نمونه‌ای است بس گویا از یکی از شیوه‌های سمبولیسم در به کارگیری نماد بنیادین باده؛ گویا، از این روی که بیتی حاوی باده عرفانی یا الهی، درست در کنار چند بیت با توصیف باده به شکل معمولی یا انگوری قرار گرفته. نگاهی به ساختار معنایی شعر می‌تواند مؤید ادعای من باشد: از یک سو در مطلع شعر، آشکارا سخن از باده عارفان و شرب مدام آنان می‌رود. اما از سوی دیگر در سایر ابیات، کمترین نشانه آشکار و قانع‌کننده‌ای بر این نوع باده وجود ندارد، بلکه به عکس، باده در این بیتها از نظر شیوه توصیف و تجسم دارای حالت عینی یا به زبان ساده، القاکننده باده انگوری حرام در شرع است. چنان که در شرح دو بیت پایانی ۴ و ۵ ذکر شد، شاعر از طریق نحوه توصیف می و زمان مناسب نوشیدن آن می‌خواهد وانمود و خواننده را باورمند به آن کند که مقصودی بجز می انگوری ندارد. دلیلش هم (که خواننده لابد به آن واقف است) این است که نوشیدن باده عرفانی یا الهی، وقت معینی ندارد، چه شب باشد و چه روز. مگر این همه تأکید از طرف عرفا نشده که عارف یا سالک حتی یک لحظه از لیل و نهار نباید از ذکر حق غافل باشد؟ البته این نیز به جای خود معتبر است که احوال و واقعات عارفانه بیشتر به هنگام شب دست می‌دهد، و شمار بسیاری از عارفان، روز را به کار و کسب برای تأمین معاش اختصاص می‌دادند و شب را به احوال و معاملات عارفانه با محبوب؛ و درست همین است که موضوع را قدری پیچیده می‌کند، زیرا شاعر در صورت لزوم می‌تواند ادعا کند که مراد من از توصیه به باده نوشیدن در شب نیز همین باده عشق و عرفان بوده است. اما به هر حال این دو بیت، مطابق عرف توصیف شاعرانه، می‌تواند به باده حالت عینی و محسوس بدهد. نیز به دیگر ابیات بنگریم: دستار انداختن، می خام، نوشیدن با محتسب و سنگ به جام زدن همگی القاگر باده حقیقی یا انگوری‌اند. پژوهندگان، چنان که در جای خود گفته‌ایم، برای جدا کردن باده انگوری و عرفانی از یکدیگر ملاکها و موازینی ذکر کرده‌اند که شامل ابیات این شعر (بجز بیت ۱) می‌شود، مثل رنگ یا درخشش و تلائل

(صبح فروغ) نوع و جنس (خام) زمان صرف آن (شب) فضای صرف (مثلاً با چه کسی خورده می شود، و اینجا محاسب، و نیز سنگ پرتاب کردن به سوی جام) جملگی منطبق بر معیارهای مطرح شده برای شراب انگوری یا محسوس است. اما باز تأکید و توجه خوانندگان را بدین نکته جلب می کنم که اینها همگی صرفاً مربوط به بافت کلام یا شکل و شیوه بیان موضوع است، و نه این که شاعر لزوماً و در دل و درون خویش از همین باده عینی و انگوری چونان نمادی برای معانی عرفانی سود نجسته یا نمی تواند سود بجوید. نیت او و نفس یا حقیقت امر چیزی است مربوط به خود او و به دور از حیطه ورود ما. آنان هم که این گونه قواعد و موازین را برای تمیز دو گونه باده وضع کرده اند هرگز نگفته اند که ذکر باده انگوری لزوماً به معنای نوشیدن آن در عالم واقع است بلکه مقصودشان جداسازی این دو صرفاً از حیث نحوه بیان و شیوه توصیف است (که به هر حال امری شکلی و شیوه ای است) و باده کاملاً محسوس هم می تواند رمز یا نمادی از عشق عرفانی و الهی باشد (چنان که در جای خود نمونه های فراوان از باده در شعر عارفان بزرگ داده ام که همگی برخوردار از عینیت یا حسّانیت کامل از نظر نحوه توصیف بوده اند.) همچنین من بارها تأکید کرده ام که دو باده انگوری و عرفانی در نفس امر نمی توانند به دلیل عدم امکان اجتماع نقیضین در درون یک شعر واحد با هم گرد آیند، زیرا تناقض ماهوی با همدیگر دارند، و اگر هم شاعری این دو را با هم جمع کند دارای اندیشه ای گسیخته و نامنسجم است و یا به وحدت و انسجام اندیشه در شعر اهمیت نمی دهد، درست مثل این که عشق به حق را با عشق شهوی در یک شعر در هم بیامیزد. ممکن است متشاعری چنین کند یا هندی سرایی (آن هم به ندرت) تناقضی از این دست مرتکب شود، اما گمان نمی کنم حافظ چنین کسی باشد. بنابراین، در یک شعر با حساب و کتاب، معمولاً همه این دوسوهای تناقض، اعم از باده، عشق، شاهد، مطرب و غیره یکسویه و همگون خواهد شد، خواه به این و خواه به آن سو، یعنی یا رومی روم یا زنگی زنگ، و در غیر این صورت، نام شعر را هرچه بگذاریم بی گمان شعر دارای وحدت و تمامیت نخواهد بود. اما می خواهم بگویم این فقط گوشه ای کوچک از مسأله ای بزرگ به نام باده (و نیز دیگر نمادهای مهم یاد شده) در شعر سمبولیک گذشته پارسی است. (در سمبولیسم جدید از نیما به بعد چنین مشکلی اساساً وجود ندارد یا حل شده است.) آری، مسأله پیچیده تر از آن است که با دو کلمه حرف من و امثال من حل شود، زیرا شقوق و شروط و قیود و اعتبارات آن بسی بیش از اینهاست، و در غیر این صورت

سمبولیسم و شعر سمبولیک را پیچیده‌ترین فراورده ذهنیت شاعرانه نمی‌خواندند. قرن‌هاست که خوانندگان شعر نمادگرایی گذشته در چم و خم مفهوم باده در شعر مانده‌اند و خواهند ماند، و لاجرم هر کس بر وفق علایق و عقاید خود به تفسیر آن پرداخته است و خواهد پرداخت. معمولاً هم دو قطب در مقابل همدیگر قرار دارند (و این قطب‌بندی، بیشتر در مورد عصر ما صدق می‌کند): یکی آنان که چیزی جز باده عرفان در حافظ نمی‌بینند (حافظ را از آن روی می‌گوییم که معمولاً و عملاً درباره باده و غیره در اشعار دیگران بحثی نمی‌شود) و دیگر کسانی که باده معرفت و عرفان و... را جعل و اختراع و توجیه می‌انگارند. گروه اول می‌شود مدافع و نایب مناب حافظ (باز هم می‌گوییم: فقط حافظ) و گروه دوم هم قیاس‌کننده عالم و آدم با خود. و این رشته، یعنی بحث و جدل‌های لایعنی، سر دراز دارد، چنان که در جای خود بشرح‌تر گفته‌ام.

و اما اگر در مورد باده و معنای نفس‌الامری آن در غزل حاضر نظر مرا جویا شوید، با توجه به ساختار کلّ غزل، گمان می‌کنم بتوان مبنا را بر بیت اول یعنی باده عرفان گذارد و بقیه ابیات را هم (باز به دلیل امتناع نقیضین و با توجه به اصل وحدت و تمامیت) زیر پوشش آن درآورد، اگرچه از حیث کمیت در اقلیت نسبت به چند مورد بعدی است که باده به شکل محسوس یا انگوری توصیف شده است؛ ضمن این که من در باب کلّ اشعار خواجه دیدگاه تنزیهی ندارم، چه به قول شیخ... که هرچه نقل کنند از بشر در امکان است. در برخی اشعار حافظ به عکس این می‌توان پایه را بر می‌انگوری گذارد یا دست کم دلیلی برای خلاف آن نمی‌توان یافت، اگرچه باز در آن صورت هم میان توصیف در شعر و مصداق آن در واقع تفاوت هست، و لذا خواننده تنها در حدود شکل و مقتضیات شعری قادر به قضاوت است، و نه درباره حقیقت و نفس امر یا دل و درون شاعر (چنان که بارها تأکید کرده‌ام). در مورد شعر حاضر هم شمای خواننده شاید به خلاف این بنده ترجیح دهید که مبنا را بر باده حقیقی یا معمولی بگذارید و سایر موارد ذکر باده را با آن قیاس کنید، اما این که در یک شعر واحد میان معانی ناسازگار جمع کنیم و آنگاه ملغمه‌ای از کوسه و ریش‌پهن را به شاعر منتسب داریم، تصور نمی‌کنم زیبنده او باشد. حافظ، با ویژگی‌هایی که در این دفتر از او ذکر شده، و از جمله وسواس حیرت‌انگیز وی و این که جزئیات شعر را تحت ضبط و ربط کامل دارد، بعید است که «هر لحظه به شکلی برآید».

- ۱ دمی با غم به سر بردن، جهان یکسر نمی‌ارزد  
بسه می بفروش دلق ما، کزین بهتر نمی‌ارزد
- ۲ به کوی می فروشانش به جامی بر نمی‌گیرند  
زهی سجاده تقوی، که یک ساغر نمی‌ارزد
- ۳ رقیب سرزنشها کرد کز این باب رخ بر تاب  
چه افتاد این سر مارا که خاک در نمی‌ارزد؟
- ۴ شکوه تاج سلطانی، که بیم جان دران دَرَج است  
کلاهی دلکش است، اما به ترک سر نمی‌ارزد
- ۵ بس آسان می نمود اوّل، غم دریا به بوی سود  
غلط گفتم، که این طوفان به صد گوهر نمی‌ارزد
- ۶ ترا آن به که روی خود ز مشتاقان بیوشانی  
که شادی جهانگیری، غم لشکر نمی‌ارزد
- ۷ چو حافظ در قناعت کوش و از دنیای دون بگذر  
که یک جو منتّ دونان به صد من زر نمی‌ارزد

۱. ناصر بخارایی (با تفاوت قافیه):

غم عالم مخور، ای دل، که عالم غم نمی‌ارزد

به غمگین گشتن یک دل، همه عالم نمی‌ارزد

(دیوان ۲۴۳)

یحیی بن معاذ الرّازی، عارف بزرگ (ف ۲۵۸) سخنی همانند این دارد: «جميع الدّنيا، من اوّلها الى آخرها، لا يُساوی غمّ ساعةٍ...» (سلمی، طبقات الصوفیه ۱۱۰) (همه عالم، از اول تا به آخر، به ساعتی با غم به سر آوردن نمی‌ارزد).  
از این بهتر نمی‌ارزد: حاوی دو معنی است: یکی این که ارزشی بیش از این ندارد، و دیگر آن که بهترین مصرفش همین است.

۲. سجاده تقوی را هم مثل خرقة و غیره در وجه می نهاده‌اند تا بدین وسیله برتری عشق و سرمستی عاشقانه را بر زهد بیان دارند؛ ناصر بخارایی:

ببر سجاده تقوی و رهن ساغر می کن

بگیر این خرقة ناموس و بر بانگ ربابی ده

(دیوان ۳۶۹)

حافظ چندین مضمون از این دست دارد، مثل:

من این دلق ملمع را بخوام سوختن روزی

که پیر می فروشانش به جامی بر نمی گیرد

من این مرقع رنگین چو گل، بخوام سوخت      که پیر باده فروشش به جرعه ای نخريد

۳. م: شناسه مفعولی (= رقیب، مرا)

سرزنش: ایهام: الف. ملامت و شماتت؛ ب. زنش (زدن) بر سر (به قرینه «سر» در

لخت دوم)

باب: این نیز ایهامی است: الف. در؛ ب. مقوله، موضوع، مورد؛ سعدی:

حیات سعدی آن باشد که بر خاک درت میرد

دری دیگر نمی دانم، مکن محروم ازین بام

(غ ۳۶۴)

خود حافظ:

چو بر در تو من بی نوای بی زر و زور      به هیچ باب ندارم ره خروج و دخول

افتاد: (= شد) می تواند ایهامی هم به معنای معمول «افتادن» (در مورد سری که بر روی خاک افتاده) داشته باشد.

۴. درج: به صورت اسم یعنی طومار؛ به صورت فعل: مصدر مجرّد = در نور دیدن

نامه (منتهی الارب) تا کردن و داخل کردن چیزی را در چیزی، پیچیدن چیزی را در

چیزی، از جمله گنجانیدن و نوشتن مطلبی در کتاب و رساله و غیره (معین، دهخدا) این

واژه، بدین گونه که در بیت آمده، مصدر به معنای مفعول است، یعنی درج شده،

مندرج، منظوی، و به صورت مجاز پنهان؛ مولانا:

حرص بظّ از شهوت حلق است و فرج      در ریاست بیست چندان است درج

(مثنوی ۵، ۳۵)

(دهخدا، با قدری تغییر) بنابراین «بیم جان دران درج است» یعنی خطر جانی در آن

مضمّر یا نهفته است، یا آن شکوه متضمّن یا مستلزم یا همراه و ملازم این بیم جان

است، یا به عبارت ساده: آن شکوه و جلال و تنعم، این ترس مداوم از جان را هم دارد.

ترک: ایهامی است حاوی سه معنی: الف (واژه پارسی) کلاه خود، کلاه آهنی رزم

(به این معنی «ترگ» مطابق ریشه targ در پارسی میانه است. (فرهنگ ریشه‌شناختی، ذیل «تافتن»؛ در سده‌های نخستین ادب دری هم بیشتر با «گ» مستعمل بود.) فردوسی، از زبان رستم به اشکبوس:

مرا مادرم نام مرگ تو کرد      زمانه مرا پتک ترگ تو کرد

(شاهنامه ۴، ۱۹۵)

ب. گوشه یا سوزۀ کلاه، هریک از برشها یا سوزه‌های کلاه (معمولاً از نوع فاخر و متعلق به افراد متشخص و رده بالا) این ترگها از دو ترگ به بالا بود، مثل کلاه چهارترگ، هفت ترگ و دوازده ترگ (مانند کلاه سران قزلباشهای عصر صفوی) ج. (واژه عربی) = رها کردن، وا گذاشتن؛ عطار، با همین ایهام:

در کلاه فقر می باشد سه ترک      ترک دنیا، ترک عقبی، ترک ترک

(نقل از دهخدا)

خود خواجه، نظیر این ایهام:

طریق کامبخشی چیست؟ ترک کام خود کردن

کلاه سروری آن است کز این ترک بردوزی

۵. به بوی: ایهام رایج میان معنای رایحه و آرزو، که در بسیاری از موارد استعمال آن وجود دارد. (برای نمونه، نک. «به بوی» در: ح ۱/۲).

۶. جهانگیری: در شعر عرفانی، مراد همه‌جایی شدن محبوب عارفان است و جهان را فراگرفتن، چنان که به صورت فعل در این بیت آمده است:

حسنت به اتفاق ملاححت جهان گرفت      آری، به اتفاق جهان می توان گرفت

(نک. ح ۸۷/۱). البته خواجه می‌گوید: این جهانگیر شدن یا تسخیر عالم، خود به منزله تقبل مشکلات و مشقات لشکرداری است. پس تو (معشوق) تا وقتی که کسی چهره زیبایت را نمی‌بیند، از دست عشاق فراغت داری، اما با گشودن رخسارت همه آفریدگان عاشق تو می‌شوند، که این برای تو همراه با دغدغه و اندیشه اداره و تیمار این لشکریان و خدم و حشم خواهد بود.

۷. حضرت علی: کَفَى بِالْقَنَاعَةِ كُنْزاً. (خرسندی به داشته، برترین گنج است.) نیز در شعری که به آن حضرت منسوب است:

كُنْ غَنِيَّ الْقَلْبِ وَ أَقْنَعْ بِالْقَلِيلِ      مُتَّ وَ لَا تَطْلُبْ مَعِيشاً مِنْ لَئِيمِ

(توانگر به دل باش و به اندک بسنده کن. / بمیر و نوا از فرومایه مجوی.) (دیوان امام

علی ۵۸۲-۵۸۳) (نیز نک. ح ۴۰/۱۰).

جَو: واحد وزن، عربی: شَعیره؛ دانهٔ جو، وزن ایرانی و برابر با  $\frac{1}{4}$  تَسو یا  $\frac{1}{16}$  دانگ و یا  $\frac{1}{96}$  مثقال است. تا حدود قرن هشتم هجری ۰/۰۴۵ گرم بود، اما بعدها تا زمان حاضر ۰/۰۴۸ گرم محاسبه می‌شد. (والتر هینس، اوزان و مقیاسها در اسلام ۱۸)

دونان: (= فرومایگان) جزء «نان» در این واژه، ممکن است به قرینه «جو» تبادل به نان معروف داشته باشد، به ویژه که میان «دونان» و «دو نان» (= دو + نان) بارها جناس ساخته‌اند، چون خاقانی:

زین دو نان فلک ار خوانچهٔ دونان بینید

تانبینم که دهان از پی خور بگشاید

(دیوان ۱۵۸)

من: در ادوار و امکنهٔ مختلف متغیر بوده، چنان که در مورد بسیاری دیگر از واحدهای وزنی نیز چنین بوده است. (دربارهٔ انواع «من» در جاهای مختلف، نک. ا. ک. س. لمبتون، مالک و زارع در ایران، ترجمهٔ منوچهری امیری ۷۰۰). محمدامین ریاحی معتقد است: باید از روی قرائن ببینیم من شیراز در زمان حافظ چقدر بوده است. آنگاه طی بحثی به نقل از مفتاح‌المعاملات محمد بن ایوب طبری و المسالک و الممالک اصطخری آن را برابر ۸۳۵ گرم امروز (۱۸۰ مثقال، که هر مثقال ۴/۴۶ گرم است) دانسته، و ضمناً گفته است که این نوع از من را «من قپان»، «من کوچک» یا «من غازان» هم می‌نامیده‌اند. (نک. گلگشت ۳۴۷-۳۵۲). هینس: من قدیم شرعاً برابر با ۲ رطل و ۱۳۰ درهم؛ در ایران سه من رایج بود: من کوچک (۸۳۳ گرم) متوسط (۱۹۲۰ گرم) و بزرگ (۳۰۰۰ گرم یا ۳ کیلوگرم). (برای اطلاع بیشتر دربارهٔ «من» و میزان آن در ممالک مختلف، نک. پیشین ۲۴-۳۶). حسن انوری هم به تفاوت میزان آن در مناطق مختلف اشاره می‌کند. (اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی ۲۷۵)

\* \* \*

قاسم غنی این غزل را «به قرائن مؤکده» راجع به ابواسحق می‌داند. مقصود ایشان هم بیت ۴ (شکوه تاج سلطانی...) است. (تاریخ عصر حافظ ۱۳۴-۱۳۶) مؤلف تاریخ فرشته (یا: گلشن ابراهیمی) در ذکر سلطنت محمودشاه بهمنی بن علاءالدین حسن کانکو (که از فضل و علم و احاطهٔ او بر پارسی و تازی سخن گفته) ماجرای عزم حافظ را به سفر دکن برای دریافت صله بدین گونه نقل کرده است: «خواجه حافظ شیرازی - علیه الرحمه - نیز راغب سفر دکن گردید، لیکن به واسطهٔ بعضی موانع، اراده‌اش از

قوّه به فعل نمی آمد، و این خبر به میر فیض الله انجو رسیده جزئی زاد راحله جهت خواجه به شیراز فرستاده پیغام داد که: اگر به این حدود تشریف شریف ارزانی فرموده [...]» و در ادامه می گوید که حافظ از وجوه اعطایی فیض الله، برخی را صرف خواهرزاده های خود و زنان بی شوهر کرد و برخی را به ادای دیون اختصاص داد و «سامان راه نموده از شیراز برآمد، اما وقتی به لار رسید، آنچه داشت به یکی از آشنایان غارت زده پیشکش کرده تهیدست گردید و خواجه زین العابدین همدانی و خواجه محمد گازرونی [کذا - م] که از تجّار معتبر بودند و داعیه هندوستان داشتند متعهد خرج راه خواجه شده به هرموز آوردند و در بعضی امور کوتاهی کرده وی را از خود رنجانیدند، و با وجود این حال، خواجه به اتفاق ایشان در کشتی محمودشاهی که از دکن آمده بود سوار شد. قضا را هنوز کشتی روانه نشده بود که باد مخالف وزیده دریا به شورش درآمد» و الباقی قضایا از انصراف او و سرودن غزل حاضر. البته پادشاه دکن، به رغم این انصراف، حافظ را از الطاف خود محروم نساخته و هزار تنگه طلا به ملا محمد قاسم مشهدی داده تا انواع امتعه هند را بخرد و برای حافظ به شیراز بفرستد. (تاریخ فرشته ۱، ۳۰۲) و امّا درباره سفرهای خواجه و صحت و سقم هر کدام، نک. معین، حافظ شیرین سخن ۱۴۹-۱۶۴). در این میان، تنها سفرهایی که مسلم دانسته شده سفر یزد و اصفهان است. آنچه از غنی و مؤلف تاریخ فرشته نقل شد نمونه ای است از این که حدسها درباره شأن صدور این شعر تا چه حد و از کجا به کجا متغیر است. اینها را شاید بتوان به حساب برخی افراطها در تاریخگرایی یا تاریخی سازی در مورد اشعار خواجه گذارد. در حقیقت نه «قرائن مؤکده» ای که غنی برای ارتباط غزل با شاه شیخ بدانها قایل است قانع کننده است و نه شرح کشف کتاب اخیر، اگرچه داستان عزیمت به دکن به قدری توأم با جزئیات و اسامی افراد ذی ربط است که خواننده ممکن است از خود بپرسد: مگر می شود یکچنین جزئیاتی جعل محض باشد؟ زرین کوب این ماجرا را داستانی ساختگی می داند که به این انگیزه درست شده که تفسیرهای عامیانه دلپذیری برای برخی اشعار ایهام آمیز حافظ به دست دهند. (از کوچه زندان ۱۲۰) دستغیب هم در آن تردید و سخن آربری را نقل می کند که: رابطه حافظ با محمود شاه مشکوک است، زیرا این شاه در ۷۸۴ در ۱۲ سالگی بر تخت نشست، یعنی زمانی که حافظ پیر و شکسته شده بود و مشکل می توانست اندیشه چنین سفری را در دل بگذراند. (حافظ شناخت ۲، ۵۲۵)

شمار و چگونگی ابیات این غزل در خانلری و قزوینی یکی است، و به گمانم



همین درست و مناسب است. اما سلیم نیساری در ردیف ۵ این بیت را افزون دارد:  
بشوی این نقش دلتنگی، که در بازار یکرنگی

ملمّهای گوناگون، می احمر نمی‌ارزد

بیت در قدیمترین نسخ ایشان نیست و حاصل نسخ متأخر است. (نک. دفتر

دگرسانیها ۱، ۵۳۱). محتوای آن هم تکراری است از بیت‌های ۱ و ۲.

- ۱ در ازل پرتو حُسنَت ز تجلّی دم زد  
عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد
- ۲ جلوه‌ای کرد رخت، دید مَلک عشق نداشت  
عَین آتش شد ازین غَیرت و بر آدم زد
- ۳ عقل می‌خواست کزان شعله چراغ افروزد  
برق غَیرت بدرخشید و جهان بر هم زد
- ۴ مدّعی خواست که آید به تماشاگاه راز  
دست غَیب آمد و بر سینه نامحرم زد
- ۵ دیگران قرعۀ قسمت همه بر عیش زدند  
دل غم‌دیده ما بود که هم بر غم زد
- ۶ جانِ علوی هوس چاه زَن‌خندان تو داشت  
دست در حلقۀ آن زلفِ خم اندر خم زد
- ۷ حافظ آن روز طربنامۀ عشق تو نوشت  
که قلم بر سر اسباب دل خرّم زد

۱. تجلّی: مصدر ثلاثی مزید، هم‌مادّه با واژه مشهور «جلوه»؛ تجلّی الامر = منکشف شد کار و هویدا گردید. (منتهی‌الارب) یکی از برابره‌های پارسی آن «نمایش» است: «وجه هفتم آنک رونده را در سلوکِ راه، نمایشها از غیب پدید آید و وقایع برو گشاده شود.» (مرصادالعباد ۲۳۱) معادله‌های شاعرانه متعدّد هم دارد، مثل «نقش» که گاه به معنای تجلی است، چنان که در این بیت حافظ:

هر دم از روی تو نقشی زنده‌ام راه خیال      با که گویم که درین پرده چها می‌بینم؟  
همچنین روی یا رخ یا رخساره نمودن، پرده از رخ برگرفتن یا برافگندن، نقاب از رخ برکشیدن، دیدار نمودن و... برای نمونه، حافظ «پرده از رخ بر فگندن» را دقیقاً به همین معنی در بیتی آورده که «جلوه‌گاه» (= مَجَلّی یا متجلّی) هم در آن آمده است:

پرده از رخ بر فکندی یک نظر در جلوه‌گاه

وز حیا حور و پری را در حجاب انداختی

«تجلی» در برابر «استتار» (= ستر یا پرده کشیدن، پنهان شدن، دیدار بازگرفتن و نظایر اینها) می‌آید و بسا این دو با هم می‌آیند، چون «مشاهده‌الابرار بین التّجلی و الاستتار» (گلستان ۹۰) این دو در تعریف عزالدین محمود کاشانی چنین‌اند: «مراد از تجلی، انکشاف شمس حقیقت حق است - تعالی و تقدّس - از غیوم [= ابرها یا مه‌های -م] صفات بشری به غیبت آن، و مراد از استتار، احتجاب نور حقیقت به ظهور صفات بشری و تراکم ظلمات آن.» (مصباح‌الهدایه ۱۲۹) او تجلی را بر سه قسم می‌داند: «یکی تجلی ذات، و علامتش: اگر از بقایای وجود سالک چیزی مانده بود، فنای ذات و تلاشی صفات است در سطّوات انوار آن و آن را صعقه خوانند، چنانک حال موسی [...] وَ خَرَّ مُوسَى صَعِقًا [اعراف ۱۴۳] چون از حق تعالی طلب رؤیت و مشاهده ذات کرد و هنوز به بقای بعدالفنا نرسیده بود و بقای صفات وجودش برقرار، به دلالت "ارنی" به وقت تجلی نور ذات بر طور نفس، وجودش متلاشی و متدکدک [= خرد -م] گشت، و بقیه‌ای که طالب رؤیت و مشاهده بود برخاست [...] قسم دوم از تجلیات، تجلی صفات است، و علامت آن: اگر ذات قدیم به صفات جلال تجلی کند از عظمت و قدرت و کبریا و جبروت، خشوع و خضوع بود [...] و اگر به صفات جمال تجلی کند از رأفت و رحمت و لطف و کرامت، سُرو و انس بود [...] قسم سوم، تجلی افعال است، و علامت آن: قطع نظر از افعال خلق و إسقاط اضافت خیر و شرّ و نفع و ضرّ بدیشان و استواء [= برابر بودن -م] مدح و ذم و قبول و ردّ خلق، چه مشاهده مجرّد فعل الهی، خلق را از اضافت افعال به خود معزول گرداند.» ترتیب تجلیها: «اول تجلی که بر سالک آید در مقامات سلوک، تجلی افعال بود، و آنگاه تجلی صفات، و بعد از آن تجلی ذات.» (همان ۱۳۰-۱۳۱) تقسیم دیگر: تجلی ربوبیت و تجلی الوهیت: «تجلی ربوبیت موسی را بود [...] چون حق تعالی به ربوبیت تجلی کرد، هستی موسی و کوه بماند، اگرچه پاره پاره شد و موسی بیهوش بیفتاد، ولیکن حضرت ربوبیت پرورنده و دارنده بود، وجود ایشان باقی گذاشت. و تجلی الوهیت محمد را بود (ع) تا جملگی هستی محمدی به تاراج داد و عوض وجود محمدی، وجود ذات الوهیت اثبات فرمود.» (مرصاد ۳۲۰) یحیی باخرزی از تجلی علمی، ذوقی و کشفی سخن می‌گوید: «ذوق و کشف با هم‌اند و متعاقب یکدیگرند، جهت آنک آنچ را سالک به بصیرت قلب مشاهده می‌کند، روح نیز از آن ذوق می‌یابد معاً معاً، و ذوق به بصیرت قلب و ذوق روح دو شاهد عدل‌اند مر سالک را، و چون آینه قلب صافی گردد، ملکوت در وی منعکس گردد و سالک به علم لدنی عالم گردد.» (فصوص‌الآداب ۳۰۵) تردیدی

نیست که این گونه تقسیمها و تسمیه‌ها و تعاریف، آمیخته به ذوق و دریافت شخص عارف و سالک است و نمی‌توان از آنها انتظار دقت و وضوح علمی داشت. (درباره انواع تجلی و امور و مسایل مربوط به هر کدام، نک. مرصادالعباد ۳۱۶-۳۲۹، تمامی «فصل نوزدهم، در بیان تجلی ذات و صفات خداوندی».) مسایلی دیگر نیز در این باره گفتنی است. سنایی در فرق تجلی با حلول می‌گوید:

تو نبینی جز از خیال و حواس      چون نه‌ای خط و سطح و نقطه شناس  
گوید آن کس درین مقام فضول      که تجلی نداند او ز حلول  
(حدیقه ۶)

او بر آن است که «ارنی» گفتن موسی ناشی از عقل آلوده بوده، و از همین روی بعد از گذراندن آن واقعه توبه کرده است:

عقل آلوده از پی دیدار      «ارنی» گوی گشته موسی وار  
چون پدید آمد از تجلی، پیک      گفت در گوش او که: تَبْتُ الیک  
(همان ۹)

(پیک: واسطه است، یعنی آتش.) تجلیها بی‌شمار است و وقوف بر همه آنها ناممکن. جامی: «تجلیات حق و صور آن را نهایی نیست که کامل عارف و حق شناس واقف بر آن وقوف کند.» (نقدالنصوص ۲۰۴) در باب حکمت تجلی و استتار و تناوب این دو هم سخن گفته‌اند. قشیری: «عام در پرده ستر باشد و خاص اندر دوام تجلی. و اندر خبر است که: چون حق تعالی چیزی را تجلی کند، آن چیز خاشع گردد. خداوند ستر، دائم به وصف شهود بود، و خداوند تجلی، دائم به نعت خشوع بود، و ستر، عام را عقوبت بود و خاص را رحمت بود، که اگر نه آنستی که بر ایشان بپوشد آنچه کشف کند، ایشان را ناچیز گرداند نزدیک سلطان حقیقت، ولیکن چنانکه بر ایشان اظهار کند باز پوشد.» (ترجمه رساله قشیری ۱۱۶) سهروردی: «استتار، تأدیب عوام است، و تجلی، تهذیب خواص. و تذویب [= ذوب گردانیدن - م] اولیا راست در حالت مشاهده.» (عوارف المعارف ۱۹۳) تجلی ارزانی هر سالکی، ولو صاحب قلب صافی باشد، نمی‌شود: «نه هر کرا دولت صقالت و صفا دست داد سعادت تجلی مساعدت نماید. ذلک فضلُ اللهِ یُؤتیه مَنْ یشاء.» (مرصاد ۳۱۸) یک مشکل بزرگ تجلی، که زاده فراوانی و گونه‌گونی است، چگونگی تشخیص نوع و ماهیت تجلی و تمیز آن از احوال فریبده است، که پیشتر از آن سخن رفته است. (نک. ح ۱۰۷/۱). عارف دایم میان تجلی و استتار در نوسان است، چنان که سعدی به شاعرانه‌ترین و

دل انگیز ترین زبان باز می گوید:

دیدار می نمایی و پرهیز می کنی      بازار خویش و آتش ما تیز می کنی

(گلستان ۹۰)

کمتر کسی، جز آن که با روح عرفان موج زننده در غزل او آشناست، ممکن است باور کند که سعدی در این تصویر زننده و جذاب سخن از استتار پس از تجلی می گوید:

دانمت آستین چرا پیش جمال می بری

رسم بود کز آدمی روی نهان کند پری

(نک. غ ۵۴۹، به ویژه ابیات عارفانه بعدی.)

دم زدن: ایهام: الف. سخن گفتن (= گفت که: می خواهد بر خلق تجلی کند). ب. لاف زدن (از جلوه حسن خویش لاف زد، چون چنین جمالی Lafیدن هم دارد). اگرچه این معنی زینده حق نیست، ولی مگر در ایهام کم از این مسایل هست؟ ج. دمیدن (به قرینه «پرتو» = پرتو حسن او به طریق تجلی دمید).

آتش: پارسی میانه: آتخش ātaxš از اوستایی: آترش ātarš از ریشه ātar، قس «تش» در «تشنگی». (فرهنگ ریشه شناسی، به تلخیص) پهلوی آتور ātur، ātarš در پارسی آذر، آدر، آتش، آدیش، آتیش (عامیانه) از همین ریشه است. (معین، حاشیه برهان)

آتش از نمادهای مهم شعر عارفانه است، که به صورتهای گوناگون در آن ظاهر می شود، از چهره آتشگون دلدار شاعر، تا باده آتشین و تند و سوزان و ساغر آتش ریز، و ترکیبی از این دو یعنی افتادن عکس یا پرتو آتش رخسار ساقی در باده آتش خیز جام، آتشی جهانگیر در سرشت هستی، که این توده آب و گل افسرده را به کانونی فروزان از گرمای عشق بدل کرده، دل عاشق که در همراهی با این جمله از فروغ و گرمای مهر لبریز است و بسی امور و عناصر دیگر که همگی در پیرامون آتش گرد آمده اند.

آتش، از نظر بیان، گستره ای حتی فراتر از نماد دارد و به اشکال گوناگون حامل اسطوره هایی است که ریشه و بنیاد در اهمیت حیاتی این عنصر برای بشر دارد و آدمی را به آن روزگاران دوردست باز می گرداند که پیدایی آتش نه تنها کاروان تمدن بشری را به راه انداخت، بلکه تمامت عوامل بالقوه و استعدادهای نهفته در وجود او را (که تا آن هنگام چندان تمایزی با دیگر جانوران جز در حدود ساختن برخی ابزارهای نخستینه نداشت) به فعل درآورد و بارور کرد تا بدان جا که وی را در رسیدن به معنی

و جوهر حیات بشری یاری داد و تقدیر انسان را در نبرد با قوای قاهر طبیعت رقم زد. از همین روست که هر قومی اسطوره‌ای خاص خویش درباره پیدایی آتش، چونان نقطه آغاز راستین تاریخ حیات خویش، دارد. در ایران، افسانه مشهور منسوب به هوشنگ پیشدادی و پرتاب سنگ به آهنگ کشتن مار و خوردن آن بر سنگ دیگر و جهیدن آتش و برپایی جشن سده (مطابق طبعهای پیشین شاهنامه، که متن خالقی مطلق فاقد آن است) و در یونان کهن اسطوره بس ژرف و شگرف پرومتهئوس و ایستادگی اش در برابر حکم خدایان تنگ چشمی که آتش را به دور از دسترس انسان می خواستند، و پذیرش شکنجه‌ای جاودان از سوی آنان به تاوان نیک‌اندیشی این خدا-انسان نسبت به نیمه انسانی خویش، با بستن او به زنجیر بر کوه المپ و این که هر روز زاغان پهلویش را بشکافند و جگرش را بخورند تا فردا روز که جگر دوباره ترمیم و آماده تداوم شکنجه شود (نک. ایشیل، [درست: آیسخولوس - م] پرومته در زنجیر، ترجمه شاهرخ مسکوب، ج ۲، تهران، اندیشه، ۱۳۵۰) از این شمار است. بی‌گمان هریک از اینها از دیدگاهی و به وجهی بازگو کننده ارج و اهمیت ناگفتنی این عنصر انسان‌ساز است: افسانه هوشنگ از نظر پیشینه کهن حماسی، و اسطوره پرومتهئوس از جهت جنبه‌های اومانیستی آن (همچنان که احمد شاملو هم در شعر معروف «آیدا در آینه» آنجا که می‌گوید: «و چشمانت راز آتش است / و عشقت پیروزی آدمی است / هنگامی که به جنگ تقدیر می‌شتابد» آیدا در آینه ۷۸، برداشتی از همین اسطوره با زمینه‌ای اومانیستی است) اما عالم عرفان از آتش همچون نمادی با مفاهیم و در زمینه‌ای یکسره معنوی و روحانی بهره گرفته است، چنان که به نمونه‌هایی اشاره شد. آتش در شعر عرفانی پارسی، روح و روان جهان است و نور و گرمای آن معنای حیات و عامل آمیزش و پیوستگی و یگانگی تمامی آحاد و اجزای جهان از خردترین ذرات تا بزرگترین کهکشانها در گردش همیشگی و پروانه‌وار بر گرد شمع فروزان هستی یا جان جهان است. تیرگی و فسردگی، که متعلق به قلمرو شرور است، در این مجموعه سرشار از جنبش و شور و تکاپو راه ندارد. بیت متن، مرتبط با قدسیه معروف «کُنْتُ کُنْزاً مَخْفِیاً...» و حاکی از اولین تجلی حق بر مخلوق برای شناخته شدن است، و این آغاز پیدایی عشق و آتشی است که در بند بند نیستان هستی می‌افکند. این رویداد را در جایی دیگر به شکلی دیگر بیان می‌دارد:

عالم از شور و شر عشق خبر هیچ نداشت

فته‌انگیز جهان غمزه جادوی تو بود

پیداست عالم، بدون این شور و غوغا و غلغله، چیزی بجز توده‌ای خاک افسرده نبوده است، و این نخستین غمزه یا اشارت چشم یار است که با آمیزه‌ای از زیبایی، افسون و مهر جهان را در معرض فتنه و ولولۀ عشق قرار می‌دهد. نیز این همان است که با شکلی متفاوت در این بیت او دیده‌ایم:

خَمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت      به قصد خون من زار ناتوان انداخت

هریک از این ابیات به همان واقعه، لیکن از جهتی و وجهی خاص، می‌پردازد. فی الجمله، دلدار عارفان، که پیش از این در حسن مطلق خویش مستغرق بود و تنها با خود عشق می‌باخت، با این رویداد بیننده یافت و آن «حسن» این بار به رابطه‌ای دوسویه به نام «ملاحت» بدل شد. آتش به عالم زدن، خود اشارتی به همین معنی است.

۲. فرشته و عشق: تصوف بزرگترین تجلیل را از جایگاه انسان، البته به اعتبار اتصال او به مبدأ و مرجع قدسی خویش، دارد. یکی از مهمترین وجوه این تجلیل، برتر دانستن انسان از فرشته، یعنی مظهر جمال و لطافت و تنزه، است. این برتری را از جهاتی چند گفته‌اند: نخست این که فرشته، به خلاف انسان، علم دقیق و تفصیلی ندارد، بلکه علم او کلی یا اجمالی است. خواجه پارسا: «اگر ملایکه ذات و صفات خود بشناختندی آنچه لازم ذات ایشان است از کمال و نقصان هم بدانستندی، که ایشان را مرتبه معرفت انسان به کماهی نیست [...] آدم را از اسماء الهی حاصلی بود که ملایکه ارضی را نبود. پس ملایکه نتوانستند که پروردگار خود را به آن اسماء تسبیح گویند و تقدیس کنند چنان که آدم حق را به آن اسماء تسبیح و تقدیس کرد.» [بقره ۳۱-۳۳ - م] (شرح فصوص الحکم ۳۵-۳۶) دودیگر این که «ملایکه علوی و سفلی، هریکی را تسبیحی و تقدیسی خاص است که از آن تجاوز نتوانند کرد، و این تشریف خاص، انسان راست که هر دم ذکر و هر ساعت تسبیحی و هر زمان تقدیسی کند، چرا که او مشتمل است بر جمیع مقامات.» (همان جا) سدیگر (و مهمترین جهت رجحان) این که فرشته عشق ندارد. جنسیت حور و غلمان صوری یا مثالی است، چون آنان را خواهش و شهوت جسمی و جنسی نیست. اما انسان، با وجود شهوت و جنسیت واقعی و فعال، می‌تواند از فروتر جای به مرتبه‌ای فراتر از فریشتگی برسد، و پیداست سیر عروجی او از چه پایه تا به کجاست. معرفت راستین نیز جز به مدد عشق، و جز از همین نقطه آغاز حاصل نمی‌تواند شد. به گفته ابن عربی: «محبت نسا نبود مگر به سبب مرتبه انسان نزد حق.» (همان ۵۱۸) به نظر او محبت پیمبر به زنان

به همین اعتبار و از همین خاستگاه بوده است. (۵۲۰-۵۲۱) فرشته قوای جسمانی ندارد، خواه از جهت جنسی و خواه کشیدن بار، زیرا روح محض است. برای کشیدن بار امانت الهی نیز نیروی تن می باید. (در این باره، نک. مرصادالعباد ۴۱، و دفتر حاضر: ح ۱۷۹/۳ در بحث بار امانت.) نجم رازی بر آن است که: «چون ملایکه این تعلق با قالب ظلمانی نداشتند تخم محبت ایشان هرگز به کمال تربیت نیافت.» (مرصاد ۴۳) خداوند، خطاب به فرشتگان در پاسخ اعتراض ایشان: «معدورید که شما را سر و کار با عشق نبوده است. شما خشک زاهدان صومعه نشین حظایر قدس اید، از گرمروان خرابات عشق چه خبر دارید؟ سلامتیان را از ذوق حلاوت ملامتیان چه چاشنی؟» (همان ۷۱) عزیز نسفی حتی درباره این موجود برآمده از گِل می گوید: «تا از مرتبه ملائکه درنگزد به مرتبه انسانی نرسد.» (مقصد اقصى ۲۶۴)

عین: شخص و نفس هر چیز، ذات، خود هر چیزی و ذات و حقیقت آن (دهخدا)  
حافظ نیز چند بار آن را به همین معنی به کار برده است، مثل:

گر خمر بهشت است، بریزید، که بی دوست

هر شربت عذیم که دهی، عین عذاب است

بندۀ پیر مغانم، که ز جهلم برهاند

پیر ما هرچه کند، عین ولایت باشد

بنابراین «عین آتش شد» یعنی نفس آتش شد، مطلق آتش شد، یکسره بدل به آتش گردید. (باید توجه داشت که «عین» در قدیم به معنای مصطلح در محاوره امروز، یعنی «کاملاً شبیه به» به کار نمی رفته است.) همچنین «عین» ایهامی هم به معنای چشم (در تناسب با «رخ») دارد.

بیت متن، بیانگر سزامندی و شایستگی انسان برای آن است که آتش رخسار یار بر وجود او زده شود و جلوه حق را دریابد، در برابر فرشته با سرشت افسرده اش. آری، خداوند جلوه خود را نخست بر فرشته عرضه داشت، لیکن به دلیل بی بهرگی او از آلت عشق، این تجلی، گویی بر دیواری سخت فرود آمد و امکان نفوذ و جذب نیافت، و همین سبب بر جوشیدن غیرت گردید؛ چرا؟ به نظر می رسد جنبش غیرت حق از آن روی باشد که ملک را با اوصاف یاد شده همچون یک «غیر» یا نامحرم یافت، درحالی که آدم، به دلیل وجود استعداد عشق، شایسته دریافت تجلی و پرتو رخسار معشوق گردید. به همین سبب آتش این حسن در پرنده لطیف دل انسان درگرفت.

۳. از آن شعله چراغ افروزد: معادل است با: از آن نمد کلاهی برای خود دست و پا



کند یا سودجویی کند. به هر حال، لحن عبارت منفی است. اما نسبت میان چراغی که عقل می‌خواهد بیفروزد با آن شعله چیست؟ شاید پاسخ این باشد که عقل هم در حدود خود دارای امکان و توانی است، بدین معنی که قادر است بر آنچه موضوع آن قرار می‌گیرد نوری بیفکند و بسیاری از مشکلات و غوامض را در پرتو نیرویی که حضرت حق بدان اعطا کرده است بگشاید. تا اینجا نه مسأله‌ای هست و نه کسی با این گوهر شریف و موهبت ایزدی معارضه‌ای دارد. اما میان این چراغ یا پرتو عقل و خرد با آن شعله (شعله حسن و ملاحی که عشق می‌آفریند و در پرتو گرمای آن میان امور و اشیا وحدت و الفت پدید می‌آورد) هنگامی خلاف و معارضه می‌افتد که عقل دعوی فراتر از حدود و اختیارات خویش می‌کند. می‌دانیم که از نظر عرفا عقل در ساحت نظری (موضوع فلسفه نظری و منطق) خود را قادر به گشودن جملگی رازهای هستی فرا می‌نماید و در ساحت عملی نیز اهتمامی فراتر از صیانت ذات، تمشیت امور اعتباری و مواضعاتی یا قراردادی، جلب منفعت و دیگر امور جزئی و اینجهانی ندارد. آن شعله از جان جهان برمی‌خیزد و می‌خواهد هر نفس جزئی را در جهت پیوستن به روح کلی و یگانه حقیقت مستقر بر کاینات سوق دهد، اما این چراغ فقط می‌تواند بر نفس جزئی بتابد و «جان بی‌آن» پیورود. به بیانی دیگر، عقل (جز در ساحت عقل اول، که خود اکرم و احسن مخلوقات خداوندی و جامع عقل و عشق، فارغ از هر تضاد و تراحم، است) اساساً کثرت‌گراست، زیرا در بنیاد خود و در حوزه فعالیت خویش دست کم ناگزیر از دو پایه، یکی عاقل و دیگر معقول است و نیازمند این که میان ذهن مُدرک و عین مُدرک فاصله یا مرزبندی ایجاد کند تا بتواند آن را موضوع تفکر و تعقل قرار دهد. بنابراین، پایه شناخت عقلانی بر دوگانگی است، و این کثرت هم یعنی بنیان جدایی، ناسازی یا تراحم. این را هم می‌دانیم که غیرت حق هنگامی برمی‌جوشد و درمی‌تازد که چیزی را مغایر و معارض با سلطان وحدت خویش بیابد. حاصل این تازش غیرت، همان است که خواجه با «برهم زدن جهان» بیان می‌کند، یعنی برهم زدن آن نظام که بر مبنای دوگانگی و در معرض گستاخی و درازدستی عقل دوگانه‌بین قرار دارد. عراقی: «بدان که غیرت حق - سبحانه - از مقتضیات عزّت و وحدت و قهر احدیت است، زیرا که در مقام احدیت وی به موجب: کَانَ اللّٰهُ وَلَمْ يَكُنْ مَعَهُ شَيْءٌ، هیچ نبود، لَا عِلْمًا وَلَا عَيْنًا.» (جامی در لمعه چهارم این قول را شرح کرده است. نک. اشعة اللمعات ۵۲-۵۵). سنایی، در اشاره به آنچه خواجه گفته است:

عاشقی بسته خرد نبود      علت عشق نیک و بد نبود  
عقل عزم احاطت وی کرد      غیرت عشق، پای او پی کرد  
(حدیقه ۲۲۹)

امیرحسن دهلوی، درباره عقل مدعی و نامحرم:

جان چو جای عشق او شد، عقل را گفتم: برو

در حریم قدس محرم چون کنم بیگانه را؟

(دیوان ۱۱)

بدین سان چنین عقلی خود ابلیس و اهریمن است؛ خواجو:

سرّ عشق از عقل پرسیدن خطاست      روح قدسی را چه داند اهرمن؟

(دیوان ۴۸۲)

سلمان هم تضاد میان عقل و عشق را چنین بیان می کند:

عشق تو تا ظلّ همایون فکند      طوطی عقل از سر سلمان پرید

(دیوان ۱۲۱)

(نیز درباره غیرت حق، نک. ح ۷۵/۸؛ در مورد عقل و عشق، نک. ح ۱۰/۵.)

۴. مدعی: همچون دشمن، خصم، بیگانه، رقیب، نامحرم و غیره، وقتی به صورت مطلق و بدون قید و ایضاح به کار رود غالباً مظهر این صفات یعنی ابلیس اراده می شود، همچنان که صفات مثبت، آنگاه که به همین صورت می آیند، مثل حکیم، لطیف، خبیر و جز اینها، جایگزین اسامی خداوند می شوند. مدعی برای ابلیس از جهت ابا از سجده آدم و استکبار ورزیدن اوست، که خطاب به حق گفت: اَنَا خَيْرٌ مِنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ وَ خَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ (اعراف ۱۲) (من بهتر از او [آدم] هستم، مرا از آتش آفریدی و او را از گِل).

مطابق نصّ کلام الله، خداوند به هنگام آفریدن انسان و سرشتن گِل او هیچ یک از ملایکه (از جمله ابلیس) را به شهادت نگرفت و اجازت ورود بدان خلوتگه راز را، که در آن تنها خود بود و شاهکار آفرینش خویش، نداد: مَا أَشْهَدُتْهُمْ خَلْقَ السَّمَوَاتِ وَ الْأَرْضِ وَ لَا خَلَقَ أَنْفُسَهُمْ (کهف ۵۱) البته در باب مرجع ضمیر «هُم» در این آیه اختلاف کرده اند. عده ای شیاطین، عده ای فرشتگان و برخی نیز کافران را مرجع آن دانسته اند. ابوالفتوح: «در معنی آیت آن گفتند که: من ایشان را حاضر نکردم در وقت خلق آسمان و زمین و خلق ایشان، اِسْتَعَانَهُ بِهِمْ، تا مرا یاری دهند، و من گمراه کنندگان را به بازو و یار و معاون نگیرم.» (تفسیر ابوالفتوح ۱۲، ۳۶۸) در هر حال، تردیدی نیست

که «مدّعی» در بیت به ابلیس یا کلّ گمراه کنندگان بازمی‌گردد. نسجم رازی هم «هر مدّعی» را قید می‌کند، چنان که دربارهٔ مخلوق پر رمز و راز و شگفتی یعنی انسان می‌نویسد: «طلسماتی که از بهر نظر اغیار درین راه ساخته‌ام تا هر مدّعی به گزاف بدین حضرت نتواند رسید با او نمایم و بندگشاهای آن برو عرضه کنم تا به وقت مراجعت راه برو آسان گردد.» (مرصاد ۸۵) سلمان و ذکر همین «مدّعی»:

سلمان حریف یار شد، وز مدّعی بیزار شد

یک دم رها کن، مدّعی، او را به ما، ما را بدو

(دیوان ۲۶۶)

تماشاگه راز: بنا بر آنچه رفت، این همان مکان اسرارآمیزی است که کسی آنجا نبود تا ببیند که میان آفریننده و برترین آفریدهٔ او چه گذشت. به ویژه در متون و تفاسیر عرفانی به تفصیل دربارهٔ گنجینه‌های رازی که خداوند در آن هنگام در وجود آدمی تعبیه کرد سخن گفته شده است، مثلاً: «دیگر آنک روح را بر سیصد و شصت هزار عالم روحانی و جسمانی، مُلکی و ملکوتی گذر خواهیم داد، و در هر عالم او را نُزلی انداخته‌ایم و گنجی از بهر او دفین کرده، تا آن روز که او را در سفل عالم اجسام به خلافت فرستیم، این نزله‌ها و گنجها با او روان کنیم. بران خزاین و دفاین کس را اطلاع نداده‌ایم: ما اشهدتیم...» (مرصاد ۸۵) باری، «تماشاگه راز» یکی از اسامی و عباراتی است که همگی به همان خلوتگاه بازمی‌گردد، همچون: میخانه، میخانهٔ عشق، حظیرهٔ قدس (حظیره = مکان دیواربست و محفوظ) و نظایر اینها. نجم رازی مکانی را که خداوند در آن روح در کالبد آدم دمید «خلوتخانهٔ حظیرهٔ قدس اربعینات» می‌خواند. (همان جا) (نیز نک. ح ۱/۱۷۹).

۵. دیگران: همان «سبکباران ساحلها» یند، اهل عیش و گذران؛ اما موهبت خوشباشی و خوشگذرانی یا خندهٔ خوش و فارغدلانه، تنها ارزانی غوغاست و کسی را از اهل معرفت، عرفان، فکر، علم و هنر نبخشیده‌اند. حافظ و نظایر او اهل «مکتب غم» اند (۳۱۴/۴) و «شادی غم» یا «غم شاد» (۳۶۱/۸). در دنیای اینان شادی ناب و عشرت بی‌غش، سیمرغ و کیمیاست. گفتا که: یافت می‌نشود، جسته‌ایم ما.

هم: ایهام تناسب میان «هم» پارسی (= نیز) و تازی (هم، به تشدید) همّ: بالفتح = اندوه، هموم جمع (منتهی الارب)

غم و درد، هدیه و عطیه‌ای است از سوی یار. باید شکر آن گفت و شکرانه‌اش داد:

سوز دل، اشک روان، آه سحر، ناله شب

این همه از نظر لطف شما می بینم

۶. جان علوی: در عالم عرفان به اقسام و تقسیماتی برای جان قایل بودند. فروترین مرتبه از آن جان بهیمی است، که مایه نمو و حرکت و تولید مثل در جانور و مشترک میان انسان و حیوان است. جان سخنگو (به گفته فردوسی: سخن گوی جان) یا نطق یا نفس ناطقه، خاص آدمی و برخاسته از قوه عقل است. (نک. ح ۵۷/۹). در تقسیمی دیگر: جان با آن و جان بی آن می گفتند، چنان که در سخن مشهور مولانا آمده است:

مرده گردد شخص کو بی جان شود      خر شود چون جان او بی آن شود  
زانک جانی کان ندارد، هست پست      این سخن، حق است و صوفی گفته است  
(مثنوی ۴، ۳۶۷)

جان بی آن، جانی است متغیر میان جان بهیمی (در منفی ترین معنی) و جان سخنگو (در مرتبه برتر). وجه اخیر بدین دلیل است که صاحب آن صرفاً از قوه سخن گفتن برخوردار است. اما نطق به معنای عقل و خرد نیز هست، و نفس ناطقه (= جان متفکره) موجب تمیز انسان از دواب. به قول سعدی:

به نطق آدمی بهتر است از دواب      دواب از تو به، گر نگویی صواب  
(گلستان ۵۶)

اما جان با آن، در سخن مولانا برابری چند دارد، چون جان شریف، جان آگاه و جان علوی:

جان نباشد جز خبر در آزمون      هرکرا افزون خبر، جانش فزون  
(مثنوی ۲، ۴۳۴)

حافظ: ... نسیم موی تو پیوند جان آگه ماست (۲۹/۱) جان علوی یا فرارونده در سیر عروجی خود به حق می پیوندد، چنان که از نام آن نیز بر می آید؛ عماد فقیه:

اگر آن طایر فرخنده لقا باز آید      جان علوی به تن سُفلی ما باز آید  
(دیوان ۱۰۳)

و اما جان علوی روی به فراز دارد، در حالی که «چاه زنخدان» تصویری فرورونده را به ذهن می آورد. به نظر می رسد این تصویر، پارادوکسی را در درون خود دارد، و آن از این روی است که انسان دارای سرشت دوگانه خاکی - افلاکی است؛ از سویی ناگزیر از زیستن در عالم خاک است و آنچه حافظ «چاه طبیعت» می خواند. (۴۱۴/۷)

اما از سوی دیگر مسافر افلاک است. او در این دو سیر معکوس، نیاز به چنگ زدن به رسی استوار دارد که با نماد زلف یا گیسوی یار بیان می‌شود، که تعبیری شاعرانه است از حبل‌الله و حبل‌المتین، یعنی آویزگاهی که آدمی را حتی در درون تیرگیهای مغازی خاک از درافتادن به ژرفنای این چاه مصون می‌دارد و او سرانجام به مدد آن از اسارت در جهان کثرات و کثرات جهان رها و به عالم وحدت رهسپار می‌شود؛ مولانا:

گهی از زلف خود داده به مؤمن نقش حبل‌الله

گهی از چشم خود کرده سقیمان را مسیحایی

(کلیات ۵، ۲۲۸)

(نیز در مورد چاه زنخدان و نقش زلف یار، نک. ح ۱۰۷/۸).

۷. طربنامه: اسم مرکب، نامه‌ای که حاکی از شادی و شوق باشد. (معین) مقابل «غمنامه»؛ خواجو:

مستان خرابات، طربنامه خواجو      بر حاشیه خانه خمّار نویسند

(دیوان ۶۹۸)

بیت، با توجه به لخت دوم، دارای پارادوکس است، زیرا غمنامه شاعر، همان طربنامه اوست.



غزلی است یکسره عارفانه و از عارفانه‌ترین اشعار حافظ و در شمار آنها که در عرف شعر «عرشی» خوانده شده است. بیشتر ابیات در حال و هوای مغبیات و عرشیات است و بقیه هم در بیان تأثیر و بازتاب آنها در حیات انسان و از جمله خود شاعر. بدین سان شعر، با توالی و ترتیب خاص موضوعی، از آغاز خلقت مخلوق و پیدایی عشق (که به قبول بار امانت کشید؛ نک. ح ۱۷۹/۳) و سپس ایجاد عقل و بیان مجمل نقش و عملکرد و حدود اقتدار و اختیار آن سخن می‌گوید. از نکات مهم و معنی‌دار شعر، یکی همین است که عقل مدّعی، بلافاصله به مظهر اولیه یا مطلق ادّعا (ابلیس) می‌پیوندد و در طیف و طرف شیاطین و ابالسه قرار می‌گیرد. می‌توان گفت کلّ شعر دارای دو بخش متمایز از یکدیگر است، بدین گونه که چهار بیت نخست، همگی در حال و هوای امور و رویدادهای ازلی و آسمانی و حقایق فراتر از دسترس بشر سیر می‌کند، اما در سه بیت دیگر، قضایا در بُعد شخص شاعر به عنوان نمونه‌ای واقعی و متعیّن از انسان زیست‌کننده در جهان فرودین و خاکی به میان می‌آید، زیرا

این انسان به باور عرفا و در سیری معکوس می‌باید دوباره به خاستگاه افلاکی خود بازگردد و به جان جهان پیوندد. از همین روست که در این قسمت، اصل تأکید و تمرکز بر بیان نحوه انعکاس آن امور و احوالِ ماورایی بر روح و دل انسانی است که سودای رهایی از اسارت در چاه ماده و طبیعت دارد، چرا که اساساً جان او جان علوی و عروج‌کننده است. حال بسی سنجیده و تأمل‌انگیز است که در بیت ۶، یعنی پس از اشاره به غمی که در هوای بازگشت به آغوش یار دل شاعر عاشق را فراگرفته، تصویری از «چاه زنخدان»، که خود دربرگیرنده دو سیر فروسو و فراسوست، به دست داده می‌شود. چنان که پیشتر در جای خود ذکر شده، این چاه در سرشت خود حاوی دو مفهوم متضاد است: یکی از این روی که جلوه‌ای جمالی از یار است و بیتوته کردن در آن توأم با تمامی لذات موجود در این «سیب» است، و دیگر همزمان تداعی‌کننده جملگی خوف و خطرهای موجود یا متصوّر در این «چاه».

(نک. «سیب زنخدان - چاه زنخدان» در: ح ۲/۶). زلف یا گیسوی یار چونان نمادی از توسّلِ توأم با اطمینان نفس در همین سیر و حرکت دوگانه این موجود غمدیده معنی می‌یابد.

- ۱ سحر چون خسرو خاور علم بر کوهساران زد
- بسه دست مـرحمت یارم در اُمیدواران زد
- ۲ چو پیش صبح، روشن شد که حال مِهر گردون چیست
- برآمد، خنده‌ای خوش بر غرور کامگاران زد
- ۳ نگارم، دوش در مجلس به عزم رقص چون برخاست
- گره بُگشود از گیسو و بر دل‌های یاران زد
- ۴ من از رنگ صلاح آنکه به خون دل بشستم دست
- که چشم باده‌پیمایش صَلا بر هوشیاران زد
- ۵ کدام آهن‌دلش آموخت این آیین عیّاری
- کز اوّل چون برون آمد، ره شب‌زنده‌داران زد؟
- ۶ خیال شهبواری پخت و شد ناگه دل مسکین
- خداوندا، نگه دارش، که بر قلب سواران زد
- ۷ در آب و رنگ رخسارش چه خون خوردیم و جان دادیم
- چو نقشش دست داد، اوّل رقم بر جانسپاران زد
- ۸ منش با خرّقه پشمین چگونه در کمند آرم
- ز ره‌مویی که مژگانش ره خنجر گزاران زد؟
- ۹ نظر بر قرعه توفیق و یمن دولت شاه است
- بده کام دل حافظ، که فال بختیاران زد
- ۱۰ شهنشاه مظفر فر، شجاع مُلک و دین، منصور
- که جود بی‌دریغش خنده بر ابر بهاران زد
- ۱۱ ازان ساعت که جام می به دست او مشرّف شد
- زمانه ساغر شادی به یاد می‌گساران زد
- ۱۲ ز شمشیر سرافشانش ظفر آن روز بدرخشید
- که چون خورشید انجم‌سوز، تنها بر هزاران زد
- ۱۳ دوام عمر و مُلک او بخواه از لطف حق، ای دل
- که چرخ این سگّه دولت به دور روزگاران زد

۱. خسرو خاور: از نعوت خورشید است. کنایه است از خورشید، و پادشاه مغرب را نیز گویند. (برهان) خواجو، برای خورشید، با ایهام به امیر مبارز:

به نیم روز رساندند مُنْهیان افق      نوید رایت منصور خسرو خاور

(دیوان ۵۹۰)

نظایر آن: خسرو انجم، - سیارگان، - چارم سریر، - زرین غطا و... (مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۲۳۰-۲۳۱)

خاور: در قدیمترین فرهنگهای پارسی خوشبختانه به معنای اصلی و درست آن (مغرب) آمده، در حالی که بعدها معنای آن را با استنباط نادرست به مشرق تغییر داده‌اند. خاور: به تازی مغرب است، هم به دلیلی که عنصری گفت، بیت:

چوروزی که بودش به خاور گریغ      هم از باختر برزند باز تیغ  
هم بر این معنی، رودکی گفت:

مهر دیدم بامدادان چون بتافت      از خراسان سوی خاور می‌شتافت

(لغت فرس) اما «باختر» را در همان جا به قیاس با آن، مشرق (نادرست) معنی کرده. صحاح‌الفرس هم از آن پیروی کرده. اما فرهنگهای بعدی عکس این گفته‌اند، مثلاً: خاور: یعنی جای آفتاب برآمدن. (حافظ اوبهی، تحفة‌الاحباب) اما تقی‌الدین اوحدی، که احتمالاً اختلاف اقوال در دیگر فرهنگها دیده، احتیاطاً هر دو را قید کرده است: خاور: مشرق و مغرب بود. (سرمة سلیمانی) در پهلوی «خوربران» یا «خوروران» به معنای مغرب است، و مشرق را «خورآسان» (= خراسان) به معنای مکان بیرون آمدن خورشید می‌گفتند. احمد کسروی از نخستین کسانی است که در پژوهشی درباره چهار سو نکاتی مهم را روشن کردند. او معتقد است خاور به معنای مغرب است، اما باختر نه به معنای مشرق بلکه شمال است. او می‌نویسد: معروف شدن دو واژه «خاور» و «باختر» به معنی شرق و غرب یا بالعکس این ترتیب، این راز هم بر ما پوشیده است. آنچه از راه گمان و پندار می‌فهمیم این است که کسانی از آنان که دو ستار واژه‌های پارسی بوده‌اند واژه «خاور» را «خورآور» معنی کرده و آن را به معنی مشرق پنداشته و به همین معنی به کار برده‌اند، و چون در برابر آن، واژه پارسی جز «باختر» نمی‌شناخته‌اند، این را هم به معنی مغرب پنداشته‌اند. (نک. «چارسو»، مقالات کسروی، بخش دوم ۱۶-۲۵). در هر حال، پیداست حافظ هم این واژه را به معنای مبدل آن به کار برده است.

۲. خنده خوش: ایهام: الف. خنده شیرین، اگرچه در این موضع بار تمسخرآمیز



هم دارد. ب. (معنای اصلی و مصطلح) خنده فراخ (نک. تاریخ بیهقی ۶۲، درباره حاجب علی، که فقط تبسم می کرد، و نه خنده فراخ.) خنده دندان‌نما، و نیز قهقهه؛ نظامی، درباره پیامبر (ص)، با حسن تعلیل:

خنده خوش زان نزدی شکرش      تانبرد آب صدف گوهرش

(مخزن ۲۰)

مهر گردون: هر دو واژه دارای دو معنی و لذا ایهامی است: الف. خورشید فلک؛ ب. محبت روزگار؛ البته پایه معنایی بیت بر معنای اخیر است.

می گوید: محبت و دوستی ایام در حق افراد کامروا چیزی است فریبنده و سراب گونه. فلق (شکافتن آسمان در بامداد) به طریق حسن تعلیل به خنده تمسخر بر غرور و غفلت اهل ناز و نعیم تعبیر شده است.

۳. محبوب شاعر، آنگاه که به آهنگ رقص بر می خیزد، گره گیسوی جمع کرده خود را باز می کند تا بر اثر حرکات تن، افشان و مواج شود و با تاب خوردن به این سو و آن سو چشم نواز تر گردد. شاعر با لحنی شوخ می گوید: یار گره زلف را باز کرد ولی همزمان آن را بر دل شیفتهگان خود بست، یعنی غم عشق خود را در دلهای آنان افکند. پیداست تصویر و بیانی دل انگیز در بالاترین انگاره‌های زیبایی شناختی است.

گیسو: قزوینی: ابرو؛ بیشتر چاپها از انجوی و نائینی - نذیر احمد تا سایه، عیوضی و... «گیسو» دارند، که اقدام نسخ نیز چنین اند، اگرچه «ابرو» و باز کردن گره آن به هنگام شادی و بشاشت هم همان لطف و ارزش هنری را دارد. بعید هم نیست که قزوینی در ترجیح «ابرو» به این بیت او هم ناظر بوده باشد:

گشاد کار مشتاقان دران ابروی دل‌بند است

خدا را، یک نفس بنشین، گره بگشاز پیشانی

که «دل‌بند» صفت ابرو قرار گرفته، با ایهام تضاد به معنای گره بر دل زننده (در مقابل «گشادن»).

۴. جنبه بدیعی بیت بر چند چیز استوار است: نخست ایهام تناسب در «رنگ» (لون + هیأت و صورت و حالت) با «خون» و «چشم باده‌پیما» یا مخمور و خود «باده» که همگی دارای رنگ یعنی سرخ‌اند. دیگر تناسب دل و دست و چشم؛ همچنین جناس زاید یا مذیل میان «صلاح» و «صلا». (درباره واژه اخیر، نک. ح ۲۰/۱). اما ایهامی پوشیده، و البته ظریف، هست در «صلازدن» به معنای اذان و فراخوان به نماز (صلاة) که وضو (دست شستن) در پی آن است، لیکن در اینجا همان پارادوکس معهود میان

شستن به خون (ظاهراً نجس) که بارها در اشعار او و دیگران دیده‌ایم، نیز وجود دارد. بدین قرار، این بیت هم دارای بنمایه معروف تضاد میان زهد (صلاح، وضو، صلاة) از یک سو و عشق (وضو به خون دل گرفتن، و چشم باده‌پیمای یار) است. در اینجا هم شاعر این جلوه‌های جمالی را بر موازین زهد و صلاح رجحان می‌نهد و می‌گوید اقتدای او به عشق و جمال است و با فراخوان چشم مست یار و بانگی که بر هشیاران برای پیوستن به صف نماز عشق و سرمستی می‌زند وضو (آن هم به خون دل) می‌سازد. واژه «هوشیاران» هم دارای دو معنای متضاد است: یکی همان بی‌بهرگان از سرمستی یا اهل صلاح، و دیگر هوشیاران راستین یا همان مستان گردش چشم یار.

۵. آه‌ن دل: آه‌نین دل، قسی، قاسی، سنگدل (دهخدا) در ذیل «آه‌ن دلی» با ذکر این شاهد از سعدی، آن را شکیبایی بیش از حد معنی کرده است:

گفتم آه‌ن دلی کنم چندی      ندهم دل به هیچ دلبندی

(غ ۵۳۸)

معنای مذکور، استنباط مؤلفان است، در حالی که درست همان سنگدلی و سخت دلی است. در نخستین متون پارسی «آه‌ن تن» آمده، به معنای روین تن و بسیار نیرومند. (فرهنگ تاریخی زبان فارسی، بخش اول، ذیل «آه‌ن تن») احتمالاً بعدها «آه‌ن دل» را به سیاق و به قیاس با آن ساخته‌اند.

آیین: به دو معنی: الف. گونه، شکل، طرز؛ ب. طریقت، راه، روش (در مورد واژه، نک. ح ۱۷۲/۲).

آیین عیّاری: نک. ح ۲۷/۱. شب‌زنده‌داری از دو طریق به عیاران ارتباط می‌یافته: یکی این که عیاران و شبروان معمولاً در شب بیدار می‌مانده‌اند تا از تاریکی برای اهداف خود سود بجویند؛ دیگر آنان که از بیم عیاران در شب نمی‌خفته‌اند (چنان که در جای خود شاهد ذکر شده است). حافظ از همین معنی نیز بهره گرفته، اگرچه «شب‌زنده‌داران» را به معنای عاشقان یا عارفان بیدار در دل شب آورده است.

۶. خیال پختن: آرزو یا هوس امری ناممکن داشتن (نک. ح ۶۷/۴).

قلب: میانه لشکر (منتهی‌الارب) در قدیم، هر لشکر به هنگام جنگ از چند بخش تشکیل می‌شد: طلایه (= پیشرو، جلو‌دار، یزک، ترکی: قَراوُل، که پیشاپیش به قصد اطلاع از وضع و موضع دشمن حرکت می‌کرد) میمنه (جناح راست) میسره (جناح چپ) عقبه (= ساقه، یا به اصطلاح امروز: ارکان، پشتیبانی یا لجستیکی) اما مرکز و پیکره اصلی را که به منزله دل لشکر بود «قلب» می‌خواندند. فردوسی هم اغلب از

همین واژه عربی سود جسته است:

ز قلب سپاه اندر آشفست طوس      بزد اسب کاید بر اشکبوس  
اما رستم به طوس می گوید:

تو قلب سپه را به آیین بدار      من اکنون پیاده کنم کارزار  
(شاهنامه ۴، ۱۹۴ و ۱۹۵)

حافظ «قلب» را در مواردی که به این معنی است همیشه به صورت ایهام با «دل» به کار برده است، مثل:

یار دلدار من ار قلب بدین سان شکند

ببرد زود به جاننداری خود پادشاهش

شاعر می گوید: دل بیچاره من، که می پنداشت چون شهبسواری چست و چالاک است، به یکباره رفت (ایهام: الف. به دنبال یار رفت. ب. از کف من به در رفت). خدایا، از من کاری برنمی آید، پس او را به تو سپردم، زیرا با همه ناتوانی زد به قلب سواران. (این نیز ایهام است: الف. میانه سپاه خصم؛ ب. به قصد تسخیر دل یاری که خود همچون قلب سواران چالاک و عیار است و در دل آنان جای دارد حرکت کرده است.) از لحن پیدا است که گوینده دیگر امیدی به بازگشت دل خود ندارد، مثل مضامین مشابه.

۷. خون خوردن و جان دادن می تواند به طریق لف و نشر مشوق به ترتیب به رنگ (سرخ) رخسار و آب بازگردد.

نقش: از اصطلاحات قمار و بازی است: الف. چگونگی مهره (= طاس) در نرد یا خال در ورق گنجفه (معین) نقش زدن: داو [دست و نوبت - م] بردن (مصطلحات الشعراء) به معنی انداختن کعبتین [دو طاس - م] تا نقش آن ظاهر شود. (چراغ هدایت) خاقانی (که بارها به معنای خال یا عدد روی طاس دارد):

مقامری صفتی کن طلب، که نقش قمار      دو یک شمارد، اگرچه دو شش زند عذرا

(دیوان ۱۱)

ب. داو در نرد؛ حافظ، به معنای اول:

هر کس از مهره مهر تو به نقشی مشغول

عاقبت با همه کج باخته ای، یعنی چه؟

اول رقم: رقم اول (ترکیب وصفی مقلوب) البته می توان «اول» را قید هم گرفت، اما خوانش نخست بهتر می نماید.

شاعر می‌گوید: ما جان خود را به پای زیبایی روی یار گذاشتیم، لیکن او به محض این‌که نقشش خوش نشست (کامیاب شد) اول از همه قصد خود ما کرد. رقم بر جانسپاران زد: ظاهراً رقم نفی و نیستی کشیدن است (به قرینه «جان دادیم») خاقانی:

قلم برکش و بر دو گیتی رقم زن      قدم درنه و رهنمایی طلب کن

(دیوان ۷۹۵)

در دهخدا همین بیت به عنوان تنها شاهد برای «رقم زدن» به معنای اخیر آمده و در توضیح آن نوشته‌اند: ظاهراً معنی رقم بطلان کشیدن و بی اعتبار ساختن دارد، که تقریباً همان است که ذکر شد.

۸. تناسبهای بیت بر پایه آلات حرب (کمند، زره، خنجر) است. معشوق گیسویی دارد چون زره پولادین و نفوذناپذیر در برابر هر سلاحی، و از سوی دیگر مژگانی شکافنده‌تر از خنجر هر خنجرزنی. شاعر به گفته خود درویشی پشمینه‌پوش است، یعنی اساساً اهل صلح و سلم و به دور یا ناتوان از جنگ و خونریزی. همچنین خرقة‌ای دارد که با آن بافت درشت و بنیه سست اساساً مقاومتی در برابر هیچ تیغ و تیر و خنجری ندارد. البته «خرقه» می‌تواند تبادری هم به «خرقه» (به فتح اول = گذراندن تیر از شکار؛ تاج العروس و لسان العرب به نقل از دهخدا) داشته باشد، به قرینه تناسبهای بیت. شاعر در این مضمون، ترکیبی کرده میان زره یا جوشن و خنجر یا سنان مژه یار. از دیرباز هم گفته‌اند که این از آن عبور می‌کند، چنان که در رباعی معروف و منسوب به چند شاعر آمده است:

... مژگان‌ت همی گذر کند از جوشن      مانند سنان گیو در جنگ پشن

از معاصران حافظ:

مژگان تو ز جوشن پرهیز و درع صبر      می بگذرد چو سوزن پولاد از حریر

(دیوان ناصر بخارایی ۳۰۰)

بنابراین، حافظ مژگان را به طریق تشبیه مضمّر به خنجر مانده و آن را با تفضیل (در: ره... زدن) همراه کرده است.

خنجر گزاران: = خنجر گزاران؛ تبدیل «ذ» و «ز» به یکدیگر در رسم خط قدیم در نسخ بسیار صورت گرفته است و تفاوتی هم ندارد. قزوینی نیز «گزاران» دارد، لیکن در برخی چاپها به «ذ» آمده است، مثل انجوی و عیوضی.

۹. نظر: ایهام به اصطلاح نجومی = مشاهده هریک از پنج حالت سیارات (نک. ح

۲۰۰/۱). بیت به نظر می‌رسد حاوی حسن طلب هم هست، زیرا «بده کام دل حافظ» از

سویی خطاب به قرعه فال است تا حکم بر بخت نیک کند، و از سوی دیگر به ممدوح تا خواست شاعر را بر آورد.

۱۰. مظفّر فر: (صفت مرکب: مظفر + فر) = کسی که فرّ و شکوه او موجب فتح و پیروزی است. مظفّر در عربی اسم مفعول از مصدر «تظفیر» (هم ماده با «ظفر» = ناخن) است، در اصل، ناخن فرو بردن و مجازاً پیروزی یافتن. (نک. منتهی الارب، ذیل «ظ ف ر»). فر (ح ۱۱۹/۴) واژه «مظفر» حاوی ایهامی به نام خاندان شاه منصور (مظفری یا آل مظفر) است، همچنان که «شجاع» هم ناظر به شاه شجاع.

منصور شاه: (مقد ۷۹۵) آخرین حکمران مظفری که حافظ به خود دید. با درگذشت شاه شجاع، رقابت و خصومت بر سر سریر سلطنت درگرفت. منصور معارضه با زین العابدین، پسر و جانشین شجاع، را آغاز نهاد. وقتی در سال ۷۸۹ زین العابدین با لشکری عازم بغداد بود، منصور در حوالی شوشتر به پیشواز عم زاده خود آمد و او را در شهر فرود آورد، اما در بزم میهمانی به نیرنگ فرمان داد تا مردانش بر سر میهمان بریزند و او را فروگیرند. آنگاه آوازه در انداخت که زین العابدین آهنگ نیرنگ داشته است. منصور بدین تمهید بر فارس و شیراز دست یافت. او با زین العابدین به بند بسنده نکرد و به زشتکاری امر به میل کشیدن چشمان وی داد. (کتبی، تاریخ آل مظفر ۱۱۶؛ باستانی پاریزی، شاه منصور (پهلوان گرز هفده منی) ۱۱۷) مهمترین رویداد در پادشاهی منصور نبردهایش با امیر تیمور گورکانی (در یورش دوم و انجامین او به شیراز) بود و هنر نمایها و دلیریهای نمایان نخستینه او در برابر تیمور و سپاه هنگفت وی، که یادآور جلال الدین خوارزمشاه در رویارویی با لشکر چنگیز می تواند بود. لیکن این درست در هنگامی بود که از سران سپاه مظفری و گردنان پارس، برخی با تیمور در ساخته یا به هر روی مرعوب او بودند. منصور می خواست با سلطان احمد، حاکم کرمان، یار شود و ایستادگی کند، اما احمد به دنائت تمام به منصور پیام داد که: چاکری تیمور را بر حکومت فضل می نهد. ایلدرم بایزید، سلطان عثمانی، هم از یاریگری پادشاه جوان سر باز زد. (باستانی، همان ۱۱۸-۱۲۰) برای منصور جز دو هزار مرد نمانده بود و نبرد به شیوه معمول ممکن نمی نمود. بهتر آن دید که با روش جنگ و گریز با تیمور درآویزد. از بد روزگار، سردار بزرگ او، محمد بن زین الدین خراسانی، نیز در نهان دست در دست دشمن نهاده بود. (همان ۱۳۸-۱۴۲)

و اما شرح دلاوریهای منصور را نظام شامی به خوبی داده است، همچون: «قریب سی هزار مرد در رکاب امیر صاحبقران [تیمور - م] بودند. شاه منصور اظهار مردانگی

کرده تیغ از نیام کشیده با مردان دلاور حمله کرده صف لشکر منصور [اینجا هم لشکر تیمور - م] را از هم شکافته دو نیم کرد و از آنجا بیرون آمده به کوتل بندگی حضرت [= اسب جنیبت تیمور - م] رسید. سپاهی بدان انبوهی بر هم زد و دیگر باره جمع شده و میمنه و میسره راست کرده روی به حضرت امیر صاحبقران نهاده حمله کرد و نزدیک رسید. در این هنگامه، نیزه دار شاه منصور به نام پولاد حتی شمشیر به کلاه خود تیمور رساند، لیکن این نیم تن جانورخوی از مهلکه رهید. (ظفرنامه ۱، ۱۳۳) اما محمود کتبی برخلاف نظام شامی بیشتر گرایش به برجسته سازی نکات ناخوش مربوط به منصور دارد، از این دست: ویرانگری و غارتگری او، چنان که یزد را در دو نوبت خراب کرد. (تاریخ آل مظفر ۱۲۰-۱۲۱؛ نیز حسینقلی ستوده، تاریخ آل مظفر ۱۸۹-۱۹۱) میخوارگی چهل روزه: «به شراب خوردن مشغول شد به حیثیتی که چهل روز هیچ کس از رعیت و لشکری او را ندید تا این بیت در میان آمد که:

شه مست و جهان خراب و دشمن در پیش

پیداست کزین میان چه برخواهد خاست»

(کتبی ۱۲۲) در شرح شکست یافتن منصور نیز نقل می کند که: او به هنگام گریز به گروهی باز خورد که از عقب در رسیده بودند. از ایشان پرسید: شیرازیان چه می گویند؟ گفتند: «زبان طعن دراز کرده اند و می گویند باد بروت و ترکش هفده من این نتیجه داد که چون بز می گریزد.» (۱۲۴) اما باستانی پاریزی منصور را قهرمان می خواند و چنین وصف می کند: او سرباز و سرداری است که در برابر سیل وحشت آور هجوم تیمور و یورشهای بی امان او مقاومت کرده است و جان در سر این کار باخته. او نه از تهدید هراسید و نه تطمیع برادران و عموها و بستگان دیگر را به دیده گرفت و نه از هدف خود باز ایستاد، و تا لحظه ای که بیش از پنج تن یار وفادار همراه او نبود در برابر سی هزار سپاهی شمشیر زد [...] البته شاه منصور نیز مثل همه قهرمانان تاریخ نقاط ضعف اخلاقی و سیاسی بسیار داشته است، ولی به هر حال، فداکاری او همه این جوانب را می پوشاند. (شاه منصور ۶) او کاری کرد که تیمور چادر زنان حرم خود را بر سر انداخت تا از حمله منصور جان به در ببرد. (۱۴۹) باری، منصور سرانجام شکسته و خسته تیغ و تیر روی به شیراز نهاد. ملازمان شاهرخ، پسر تیمور، او را گرفتند. آنگاه که از آنان خواست تا وی را به حضور تیمور ببرند وقعی ننهادند و سر از تن او باز کردند و شاهرخ آن را به شکرانه فتح و ظفر در پای پدر افکند. (۱۵۱-۱۵۲) بی گمان منصور حتی از نیای خویش، امیر مبارز، نیز دلاور تر بود، چنان که حافظ او را چند بار از این روی ستوده است. قاسم غنی ده شعر خواجه را

درباره منصور، از غزل و غیر آن، بر می شمارد. (نک. یادداشتها ۱۹۰-۱۹۱).

جود: الف. بخشش؛ ب. دهش، سخا، فیض، کرم؛ ج. رادی، جوانمردی؛ دهار (دهخدا، یادداشت مؤلف) ضد آن: بخل؛ من در شعرهای حافظ تفاوتی میان «جود» و «کرم» نمی بینم، اگرچه جود را صفتی ذاتی دانسته اند بی این که مسبوق به طلب و ثبوت استحقاق باشد، حال آن که کرم مسبوق به اینهاست: «بدان که جود صفتی است ذاتی مر جواد را بی سابقه سؤال و استحقاق، و کرم صفتی است کریم را که مسبوق باشد به استحقاق و طلب.» (خواجۀ پارسا، شرح فصوص الحکم ۱۶) صفت آن «جواد» بر آدم نیک و بخشنده و اسب نیکوروی و تندرو اطلاق می شود. (در باب «کرم»، نک. ح ۶۹/۴).

۱۱. میگساران: جزء دوم «گسار» اسم فاعل مرخم است از مصدر «گساردن»: بر وزن و معنی گذاشتن، و به معنی خوردن هم هست لیکن خوردن شراب و غم خوردن. (برهان) خوردن غم و باده (سرمه سلیمانی) معین: به معنی گذاشتن، اما شاهی یاد نکرده اند. (حاشیه برهان) مصدر «گساردن» به صورت مستقل در موارد کمی به کار رفته، مثل این بیت ابوشکور بلخی در رشیدی در ذیل «گسار»:

ساقیا مرا از آن می ده      که غم من ازو گسارده شد

انوری:

ما این همه غم با که گساریم آخر؟      وین غصه دمی با که برآریم آخر؟

(دیوان ۲، ۹۹۴)

و بیشتر در ترکیبهای چون میگسار، باده گسار، غمگسار و اندهگسار ظاهر شده است.

۱۲. سرافشان: تیغ و مانند آن، که چیزی را ببرد. (آندراج) پیداست که مؤلف استنباط خود را از این بیت یا امثال آن به عنوان یک واژه مدخل قرار داده است. این صفت از جهت فراوانی سرهای بریده با تیغ ممدوح به آن اطلاق شده و مبالغه ای بیش از «سرانداز» (که صفتی معمولی است) دارد.

انجم سوز: سوزنده ستارگان؛ مؤیدالفضلاء (دهخدا) سوختن ستاره = احتراق کوکب؛ ابوریحان: «سوختن ستاره چیست؟ سوختن ستاره آن بود که با آفتاب به هم آید، و این نام از بهر آن نهادند که آفتاب را به آتش تشبیه کردند و ناپدید شدن ستاره از دیدار و اندرآمدن او به شعاع آفتاب مانده سوختن و ناچیز شدن باشد. و این سوختن، همه ستارگان متحیره را به میان استقامت باشد چون بر بلندی فلک تدویر

باشند، که او را ذُروه خوانند.» (التفهیم ۸۲) این ستارگان را «محترق» نامند. (نک. همان ۴۶۱).

تنها: خورشید (مطابق تعریف مذکور) از آن روی که به تنهایی بر خیل انبوه ستارگان می‌زند معروف بوده است؛ نظامی در مدح شروانشاه:

بر دشمن، اگر فراسیاب است      تنها زدنش چو آفتاب است

(لیلی و مجنون ۳۴)

احتمال بسیار می‌دهم که حافظ از همین بیت تأثیر گرفته باشد، به ویژه که بیت قبلی نظامی این است:

چون تیغ دورویه برگشاید      ده ده سر دشمنان رباید

و این همان است که حافظ با «شمشیر سرافشان» بیان کرده است.

۱۳. پیدا است که «چرخ» (سپهر) و «سکه» هر دو گردند و با یکی از دو معنای ایهامی «دور» (گردش یا چرخش + روزگار) تناسب دارند.

\* \* \*

شادباش گونه‌ای است به مناسبت پیروزی شاه منصور بر زین العابدین و تسخیر شیراز. از کل شعر برمی‌آید که به انگیزه و آهنگ مدح پرداخته شده، چنان که پس از تخلص هم مدیحه تا چند بیت ادامه یافته است. در هر حال، غزل تا اندازه‌ای رنگ قصیده به خود گرفته، چنان که ابیات پیش از مدح، شباهت به تغزل و تشبیب در آغاز حکامه‌های مدحی یافته است. لحن شعر هم، مطابق معمولِ اغلبِ تغزلات، شاد و فارغ از غم است، حتی آنگاه که سخن از غم و یا جان دادن می‌گوید، که این هم با توجه به اغراض مدحی شعر امری طبیعی است.



- ۱ راهی بزن که آهی بر سازِ آن توان زد  
شعری بخوان که با او رَطلِ گران توان زد
- ۲ بر آستان جانان، گر سر توان نهادن  
گلبانگ سربلندی بر آسمان توان زد
- ۳ قَدْ خَمِیدَهُ مَاسَهْلَتِ نَمَایِد، اَمَّا  
بر چشم دشمنان تیر از این کمان توان زد
- ۴ در خانقَه نَگنجَد اسرار عشق بازی  
جام می مغانه، هم بامغان توان زد
- ۵ درویش را نباشد نُزُلِ سرای سلطان  
ماییم و کهنه دلقی کاتش دران توان زد
- ۶ اهل نظر دو عالم در یک نظر ببازند  
عشق است و داوِ اوّل بر نقد جان توان زد
- ۷ گر دولت وصالش خواهد دری گشودن  
سرها بدین تَخِیّل بر آستان توان زد
- ۸ عشق و شباب و رندی، مجموعه مراد است  
چون جمع شد معانی، گوی بیان توان زد
- ۹ شد رهن سلامت زلف تو، وین عجب نیست  
گر راهزن تو باشی، صد کاروان توان زد
- ۱۰ حافظ به حقّ قرآن کز شید و زرق بازای  
باشد که گوی عیشی در این جهان توان زد

۱. راه: اینجا نغمه یا تصنیف (نک. ح ۱۳۵/۴).

آه زدن: فعل «زدن» هم مثل کشیدن، کردن و غیره رواج داشته است؛ خاقانی:

شب بیش زنند عاشقان آه      شب پیش رود عروس زی شاه

(تحفة العراقین ۲۲۹)

خواجو:

گهی کز آتش دل آه می زند خواجه      در آن نفس همه بوی کباب می شنوم  
(دیوان ۷۳۴)

اخوان ثالث، در شعر جدید، و ظاهراً تحت تأثیر متون قدیم:  
وانگاه خاموش می ماند یا آه می زد.  
(از این اوستا ۱۰۹)

بر ساز: هماهنگ و همراه با؛ مهدی ستایشگر با نقل همین بیت حافظ آن را همین گونه معنی کرده است. (واژه‌نامه موسیقی ایران زمین، ذیل «ساز») البته «ساز» ساز (آلت موسیقی) به معنای کوک نیز هست، و شاید این معنی نیز به وجه ایهام مورد نظر بوده باشد. در شعر حافظ «ساز... ساختن» (۱۲۹/۴) و «ساز... راست کردن» (۴۰۵/۸) به معنی کوک کردن برای نغمه‌ای یا مقامی خاص آمده است. (درباره کوکها، نک. شرح بیت اخیر.)

رطل گران: چنان که پیشتر هم گفته‌ام، بر آنم که «رطل» (به تنهایی) در حافظ به معنی مطلق پیمانه است، و نه آن سان که برخی گفته‌اند پیمانه نیم منی، و صفت «گران» برای افزایش اندازه آن می‌آید. اگر «رطل» خودش پیمانه نیم منی بود گرانتین قدحی بود که حتی یک میخواره در یانوش می‌توانست بنوشد؛ آنگاه دیگر صفت «گران» چه وجهی می‌داشت، و آیا آن را به چیزی در مایه‌های تغار تبدیل نمی‌کرد؟ (نیز نک. ح ۸/۸۷.)

جناس دلپذیر و در عین حال طبیعی و بی‌تکلف میان «راهی» و «آهی» سبب تأثیر بسیار سخن شده و «بر ساز» هم بدان قوام بلکه کمال بخشیده است، به‌ویژه در موسیقی که بیشتر بر بنیاد غم و عارفانگی و غم عارفانه قرار دارد. بیت به تنهایی حاوی چند عنصر برتر زیبایی‌شناختی است: موسیقی، شعر و شراب. کمتر ممکن است ترکیب شعر و موسیقی و تأثیر این دو بر یکدیگر به این خوبی بیان شود، خاصه که آه کشیدن و رطل زدن، هردو واکنشی از گونه خاموش ولی بس گویا در برابر موسیقی و شعر دل‌انگیز است.

۲. نمونه‌ای است از تناسب محتوی و شکل، بدین سان که «گلبانگ» (اوج صوت؛ نک. ح ۱۴/۶) در هجاهای پایی «آ» و «آن» پژواک یافته است، یعنی صدامعنایی (onomatopoeia).

۳. سهل: اینجا حقیر، خوار، هین (نک. دهخدا). خود خواجه به همین معنی:

نه طبق سپهر و آن قرصه سیم و زر که هست

از لب خوان حشمت سهل ترین نواله باد  
کمان را بارها چون استعاره یا تشبیهی از قامت خمیده آورده‌اند؛ منطقی رازی  
(سده چهارم):

شاید بدن که آید جفتی کمان خوب      زین خم گرفته پشت من و ابروان تو  
سهل در عربی یعنی زمین نرم و هموار، جمع: سهول (منتهی الارب، معین) بنابراین،  
ایهام تضاد با «خمیده» در آن محتمل است، چنان که نظیر آن را هم دارد: زان طره پر  
پیچ و خم، سهل است اگر بینم ستم... (۱۸۶/۷).  
بیت متن تقریباً مضمون این مثل معروف عامیانه است که: دود از گنده بلند  
می‌شود. اسدی طوسی:

مرا گفت چرخ ارچه خم داد پشت      همان پیش زورم به زخم درشت  
کمان تا فزونتر شود خم پذیر      فزون باشدش سختی زخم تیر  
(دهخدا، امثال و حکم ۲، ۸۳۳)

۴. خانقه: در مورد گوشه‌ای از دیدگاهها درباره آن، نک. ح ۵۴/۱.

می‌مغانه: صفت «مغانه» (گاه «مغانی») در ترکیبات متعدد همراه با موصوفهائی  
چون می و مشابهات آن، ساغر و خم مغانه و نظایر اینها، و نیز با موصوفهائی جز اینها  
از قبیل گیسو یا کاکل یا جعد مغانه به کار می‌رود. در ترکیبات حول شراب، صفت  
مغانه به طور کلی بیانگر بالاترین حد از مستی و بیخودی همراه با رهایی از تمامی  
رسوم و قیود ظاهر است. زُناَر مغانه داشتن یا بستن هم به همین سان نمادی است از  
ترک تمامت عالم و گسستن تعلقات و اخلاص ورزیدن نسبت به محبوب آسمانی.  
موی یا کاکل مغانه هم نمودگار زیباترین و ناب‌ترین جلوه‌ها و تجلیهای جمالی  
است؛ سنایی:

آن خُم که بر او مُهر مغان است نهاده

الّا به من مغ مسپارید، علی الله

(دیوان ۵۸۶)

بامی تلخ مغانه دامن افلاس گیر

آز را بر روی آن قُرّای دعویدار زن

(همان ۹۷۲)

نظامی:

قوت جان از می مغانه کنیم      نُقل و می نوش عاشقانه کنیم

(هفت پیکر ۱۶۵)

(درباره مضامین مغانه، نک. ج ۱، ۵۲۷ به بعد، زیر عنوان «می مغانه بیار».)

۵. سفیان ثوری، عارف معروف: «چون درویش گرد توانگران گردد، بدان که مُرائی [= ریاکار - م] است، و چون گرد سلطان گردد، بدان که دزد است.» (غزالی، کیمیا ۲، ۴۲۹) بیت نزدیک به سخن مولانا است:

رندان و مفلسان را پیدا است تا چه باشد

این دلق پاره پاره در پای تو کشیدیم

(کلیات ۴، ۴۴)

نُزل: ضیافت، میزبانی، و نیز طعام اندک (لسان العرب) بالضم، آنچه پیش مهمان فرودآینده نهند از طعام و جز آن، انزال جمع. (متهی الارب) ماحضر (دهخدا، یادداشت مؤلف) بدین سان پیدا است که هم ماده «نزول» (= فرود آمدن) و دیگر واژه‌های معمول در پارسی است؛ سعدی:

جان می روم که در قدم اندازمش ز شوق      درمانده‌ام هنوز که نزلی محقر است

(غ ۶۳)

دلق یا خرقة سوختن: نک. ح ۲۰۵/۸.

بیت متن، در درجه نخست، می‌گوید: من درویش (= مستمند یا از فرقه درویشان) چیزی درخور قصر سلطان ندارم، و موجبی هم برای گشتن به گرد سلاطین نمی‌بینم. از متاع دنیا جز خرقة‌ای ژنده ندارم، که آن را هم می‌توان سوزاند و از میان برد تا همان هم دیگر بر جای نماند. اما آتش زدن آن نیز ممکن است ایهامی به «خرقة‌های مستوجب آتش» (به گفته خود خواجه) داشته باشد. محتوی می‌تواند به دو حکایت، هردو مربوط یا منسوب به حکیم کلبی یونانی، دیوجانس یا دیوگنس (۴۱۲-۳۲۳ ق. م.) بازگردد: یکی این که از مال دنیا کاسه‌ای برای آب نوشیدن بیش نداشت. روزی مردی را دید که با کفچه کردن دستانش از جویی آب می‌نوشد. گفت: ابلها که من بودم که نمی‌دانستم به کاسه نیز نیازی نیست. پس آن را هم به دور افگند. جنبه‌ای دیگر از بیت را هم می‌توان نزدیک به این حکایت یافت: اسکندر کبیر، درحالی که بالای سر دیوگنس ایستاده و میان او و خورشید حایل شده بود، گفت: حکیم، از من چیزی بخواه؛ گفت: می‌خواهم سایه خود از سرم کم کنی. (راسل، تاریخ فلسفه غرب ۱، ۳۳۷؛ فروغی، سیر حکمت در اروپا ۱، ۷۳، با اندکی تغییر)

نزل: قزوینی: برگ، سایه نیز؛ «برگ» دارای معانی گوناگونی است که در بیت جا می‌افتند، مثل زاد و توشه، وسیله، توان و امکان، و نیز «برگ چیزی داشتن» یعنی عزم و آهنگ آن یا توجه و اعتنا به آن یا دل و دماغ برای آن داشتن، و شاید از این رو کارایی بیشتری نسبت به «نزل» داشته باشد، زیرا کار «نزل» را می‌کند، ولی عکس آن صادق نیست، گو این که ممکن است بگویند «نزل» با توجه به ماده آن می‌تواند بار معنایی «نزول» داشته باشد و روی آوردن به سرای سلطان برای درویش در حکم نزول و تنزل است. به هر حال «نزل» ضبطی قدیمتر است، اگرچه «برگ» به بیت لطف و عمقی بیشتر می‌بخشد.

۶. دو عالم باختن در یک نظر: از تعبیر رایج تصوّف است، بدین سان که می‌گویند دوستدار راستین دوست در نخستین نظری که بر جمال بی‌مثال دلدار می‌افکند، دنیا و عقبی را یکجا پس پشت می‌نهد و فدای محبت مولی می‌کند. (درباره «نظر»، نک. ح ۴/۴). خواجه عبدالله: «یک نظر در من نگر تا دو گیتی به آب اندازم.» (کشف‌الاسرار ۸، ۳۶۴) سنایی در «سنایی آباد» در همین معنی، با توصیفی از اهل نظر:

همه دُردی‌کشان دَر دَآمیز      همه دیوانگان شورانگیز  
نرد و شطرنج با ادب بازند      هر دو عالم به یک ندب بازند  
(مثنویها ۶۱)

مولانا هم پاکبختگی را معنی می‌کند:

خنک آن قماربازی که بباخت آنچه بودش

بنماند هیچش الا هوس قمار دیگر

(کلیات ۳، ۳)

داو: نوبت بازی نرد، چنان که گویند: داو دست اوست، یعنی نوبت اوست. آنچه امروز در زبان محاوره می‌گویند: «دَو به دست فلان افتاد» همان «داو» است. (دهخدا) در مدخل «دَو» هم آن را مخفف «داو» خوانده و «دَو کردن» را ادعای برتری کردن بر حریف تعریف کرده. به همین سان در مدخل «داوطلب» (در تداول مردم قزوین: دَوطلب) آن را همان داوخواه و خواستار پیشی گرفتن در نوبت قمار دانسته است؛ انوری:

همه در ششدر عجزند و ترا داو به هفت      ضربه بستان و بز، زان که تمامی ندب است

(دیوان ۱، ۵۱)

وقتی خواجه می‌گوید «داو اول بر نقد جان» است در حکم این است که بگوید

«دست خون» است، زیرا «دست خون» (یا: دستخون) یعنی دستی که قمارباز پیشتر همه چیز خود را باخته و دست آخر را بر سر جان و خون خود یا تنی از کسان خویش شرط بندد، همچنان که خاقانی در مرثیه معروف برای پسرش وضع خود را به داو دستخون در کره خاک مانده می‌کند، به‌ویژه که مهره گرفتار ششدر است:

دستخون است در این قمره خاکی که منم      آه اگر ششدره دور قمر بگشاید

(دیوان ۱۵۹)

باری، حافظ می‌گوید: عشق چونان قماری است که دست آغازین آن با دادن جان و ریختن خون همراه است، همچنان که مولانا در بیت مشهورش چرایی آن را بازگفته است:

عشق از اول چرا خونی بود؟      تا گریزد آنک بیرونی بود

(مثنوی ۳، ۲۷۲)

در یک نظر: سلیم نیساری: در یک ندب (دفتر دگرسانها ۱، ۵۳۶) این در حالی است که نسخ اقدم جملگی «نظر» دارند، و به همین سان طبعهای معتبر. ایشان در جایی دیگر نوشته‌اند: شاید سخن حافظ همین است ولی کاتبان، که «ندب» را نمی‌شناخته‌اند، آن را به «نظر» برگردانده‌اند. (مقدمه‌ای بر تدوین غزلهای حافظ ۱۹۸) شگفتا از این کشف و ادخال ذوق شخصی، آن هم با توسل به نسخ متأخر، بی‌هیچ دلیل موجهی. ایشان به نظرم چند چیز را لحاظ نکرده‌اند: اول و مهم‌تر از همه، عمق و لطف «در یک نظر» را، به‌ویژه وقتی در کنار «اهل نظر» می‌آید. ظاهراً ایشان «نظر» را، به رغم آنچه گفتیم، تکراری و لابد ناخوش تلقی کرده‌اند، و حال آن‌که در هر دو مورد دارای معنای متفاوت است، و لذا می‌توان این دو را جناس تام دانست. دوم این‌که اگر «ندب» برای بنده و ایشان قدری ناشناخته است مشکل ماست، و نه کاتبان آن عصر. گفتنی است که این واژه (= داو کشیدن در نرد، و کلاً یک دست کامل آن؛ نک. دهخدا؛ بیت منقول از انوری برای «داو» هم حاوی آن بود) برای مردم واژه‌ای معمولی بوده (در متون هم آن قدر به کار رفته که حد ندارد) و بنابراین اصلاً نیازی به تبدیل آن به «نظر» یا هر واژه دیگری نبوده است. سوم این‌که نسخه‌های معدود حاوی «ندب» عموماً متعلق به حدود میانه سده نهم به این سویند، یعنی روزگار تشدید انحطاط شعر و اوج بدیع‌زدگی، و همین تبدیل، خود گویای آن است، زیرا «نظر» بدین خوبی را برداشته و «ندب» گذاشته‌اند تا به هر ضرب و زوری با «داو» تناسب یابد. این درست خلاف آن چیزی است که جناب نیساری در مورد کاتبان نسخ متقدم و تبدیل

«ندب» به «نظر» ادعا کرده‌اند. در هر حال، بیت با «ندب» از عرش به فرش فرومی‌افتد.  
۷. سعدی:

زندگانی صرف کردن در طلب، حیفی نباشد      گردی خواهد گشودن، سهل باشد انتظاری  
(غ ۵۶۱)

تخیل: ظاهراً به معنای تصوّر آمده است، یعنی اگر بتوان تصوّر کرد که وصال او دست خواهد داد، می‌توان به همین مقدار نیز دلخوش و امیدوار بود. آیا می‌توان این بیت را هم در شمار ابیاتی متعدد از او نهاد که در آنها درباره‌ی امکان وصال ابراز تردید یا دست‌کم پرسش کرده است؟

و اما شاعر به جای دست (که با آن دقّ الباب می‌کند) سر را قرار داده و به جای درِ درگاه دوست آستان را، یعنی کوفتن سر بر آستانه تا شاید در گشوده شود. پیدا است فروتنی و خاکساری در این شق تا چه حد بیشتر از دست و در است.

۸. مجموعه: می‌توان به ایهامی در آن به معنای دفتر، جنگ یا سفینه (به قرینه «معانی» و «بیان») قایل شد. (نک. «مجموعه» در: ح ۴۹/۲). همچنین تناسبی (گرچه اندکی پوشیده) هست میان «مجموعه» و «جمع شدن» با «گوی» که حالتی گرد آمده و فرو بسته دارد.

معانی - بیان: هر دو واژه به معنای مصطلح در بلاغت، یعنی علم معانی و فنّ بیان، ایهام دارند. این ایهام را سلمان بدین گونه دارد:  
غنچه را در دل بسی معنی نازک جمع بود

بلبل اکنون زان معانی در بیان می‌آورد

(دیوان ۴۶۳)

۹. معشوق، رهن قوافل است به دو معنی: یکی قوافل دل، و دیگر قافله‌های کل آدمیان؛ مولانا:

آنک زند هر دمی راه دو صد قافله

من چه زنم پیش او؟ او به چه آرد مرا؟

(کلیات ۱، ۱۲۹)

هم او، از زبان معشوق:

مرا گوید: چه می‌نالی ز عشقی تا که راهت زد؟

خنک آن کاروان کِش من درین ره رهن باشم

(۲۰۳، ۳)

نظامی چشم را هم رهن کاروان می‌خواند:

کرشمه کردنی بر دل عنان زن      خمارآلوده چشمی کاروان زن

( خسرو و شیرین ۳۹۱ )

زلف یار، عالمی است از تیرگی اسرار، دام راه است و در راه صید عاشق، کار شبکه و دام می‌کند. اسارت آن هم البته دلخواه و خودخواسته است. مجموعه‌ای است پارادوکسی از لذت و خطر، گمراهی و رهیابی و... به هر معنی که بگیریم دافع و مانع سلامت است و ورود دل در هزارتوی چین و شکن آن یعنی وداع با عافیت. «صد کاروان» هم نشانه‌ای است از این که هیچ آفریده‌ای که ولو اندک مایه‌ای از محبت در وجود خویش دارد از این مجمع شوریدگی و شیدایی در امان نخواهد ماند. شاید هم شاعر قصد دارد بگوید: وقتی زلف تو (که جزئی از توست) اینچنین راه دلها می‌زند، اگر تو (به کلیت خویش) روی بنمایی، دیگر هیچ قافله‌ای از آدمیان از صولت و سطوت عشق زینهار نخواهد یافت.

۱۰. شید: غنی معتقد است این واژه در عربی نیست و در پارسی استعمال و از آن «شیداد» و «شیدا» هم ساخته شده است. (حافظ بایادداشتها و حواشی دکتر قاسم غنی ۲۶۱؛ یادداشتها ۲۰۹) در عربی: شید، به کسر = گج، قصرٌ مشید = کاخ گچکاری شده (جمهره، صحاح، لسان العرب) شید: مصدر ثلاثی مجرد = اندود کردن (منتهی الارب) شید: به فتح اول، زرق و سالوسی و ساختگی باشد. (برهان، که بدین سان ظاهراً آن را بدین معنی، پارسی انگاشته است.) بر وزن قید، به معنی مکر و فریب (غیاث) این نگارنده نمی‌داند آیا این معنی را می‌توان تحوّل و توسّعی از معنای آن در عربی (اندود کردن) دانست از آن روی که زرق و سالوسی هم خود نوعی اندود کردن (البته معنوی) است؟ یا «شید» هم‌ریشه با «شیدا» است؟ شیدا (که غنی آن را به اشتباه ساخته از «شید» دانسته) واژه‌ای است آرامی و اکدی. (نک. ح ۳۲/۳). در هر حال، شید را دهخدا شارلاتانی معنی کرده (یادداشت مؤلف) و در معین نیز معنای مکر و زرق و ریا و سالوسی، فارسی دانسته شده است.

\* \* \*

عبدالعلی دستغیب شعر را به استناد «قد خمیده ما» با قید «احتمال بسیار» جزو اشعار دوره آخر حیات حافظ طبقه‌بندی کرده. در مورد بیت ۸ (عشق و شباب و...) هم، که ممکن است دلالت بر جوانی شاعر داشته باشد، می‌نویسد: این بیت دالّ بر جوانی او نیست، بلکه می‌گوید در پیری اسباب جوانی فراهم نمی‌شود. (حافظ‌شناخت



۲، ۸۰۲-۸۰۳) البته من هم قبول دارم که شعر بسیار پخته به نظر می آید و کمتر می توان آن را زادهٔ روحیات یک جوان دانست، اما در این نیز تردید دارم که بیت یاد شده لزوماً به معنای این باشد که: من (شاعر) پیر هستم و در پیری این اسباب برایم فراهم نیست. روح مضمون سازی هم در شاعران ما عموماً آن قدر قوی است که چه بسا در جوانی از پیری سخن می گویند یا در پیری از زبان جوانان حرف می زنند. همچنین، بیت اگرچه زیبا و ظریف و همراه با مایه ای از طنز است، اما روح مضمون سازی و صنعتگرایی در آن لایح است، و لذا استنباط واقع حال از چنین بیتی در حکم خطرپذیری است. البته جناب دستغیب به درستی رعایت احتیاط کرده و قید احتمال را برافزوده اند.

- ۱ اگر روم ز پی‌اش، فتنه‌ها برانگیزد  
ور از طلب بنشینم، به کینه برخیزد
- ۲ وگر به رهگذری یک دم از هواداری  
چو گرد در پی‌اش افتم، چو باد بُگریزد
- ۳ وگر کنم طلب نیم‌بوسه، صد افسوس  
ز حُقُّه دهنش چون شکر فروریزد
- ۴ من آن فریب که در نرگس تو می‌بینم  
بس آبروی که با خاک ره برآمیزد
- ۵ فراز و شیب بیابان عشق، دام بلاست  
کجاست شیردلی کز بلا نپرهیزد؟
- ۶ تو عمر خواه و صبوری، که چرخ شعبده‌باز  
هزار بازی ازین طُرفه‌تر برانگیزد
- ۷ بر آستانه تسلیم سر بنه، حافظ  
که گر ستیزه کنی، روزگار بستیزد

۱. کینه: در شعر عرفانی، همچون جنگ، عتاب، دشمنی و... معادل «قهر» (در برابر «لطف») است. در واژه‌نامه‌های تصوف نیز این گونه تعریف می‌شود: «کینه (= کین): صفات قهر و ظهور استیلائی آنها در احوال سالک» (مرآت عشاق، نقل از برتلس، تصوف و ادبیات تصوف ۲۲۴) «کین: تسلط صفات قهریه را گویند بر عاشق.» (رشف‌الاحاظ ۴۶) شاید بتوان در اینجا هم به قرینه «طلب» (اصطلاح تصوف) آن را در همین حدود معنی کرد.

شاعر از محبوبی سخن می‌گوید که نمی‌داند در برابر او باید چه شیوه‌ای پیشه کند، چون از هر طریقی که وارد می‌شود، معشوق واکنشی خلاف انتظار از خود بروز می‌دهد. در دیگر اشعار حافظ نیز گاهی نظیر آن را می‌بینیم، مثل:

چو دست در سر زلفش زنم، به تاب رود      ور آشتی طلبم، با سرِ عتاب رود  
(نیز نک. سخن پایانی.)

۲. تناسب میان گرد و هوا، و ایهام در «هوا» (معنای معروف + محبت و میل) در اشعار مبنای مضمون قرار می‌گیرد؛ سلمان:

من خاک رهت گشتم و گردی که پس از من

برخیزد ازین خاک، هوادار تو باشد

(دیوان ۱۰۳)

حافظ هم خود چنین ایهامی را همراه با «خاک» دارد، همچون:

گر در سرت هوای وصال است، حافظا      باید که خاک درگه اهل هنر شوی

۳. نیم‌بوسه: بوسه‌ای کوتاه، مختصر و شتابزده؛ فرخی:

به نیم‌بوسه، ز من خواستی هزار سجود      به یک جواب، ز من خواستی هزار سؤال

[دیوان ۲۱۵-م]

حافظ:

به نیم‌بوسه دعایی بخر ز اهل دلی      که کید دشمنت از جان و جسم دارد باز

(دهخدا)

افسوس: اینجا تمسخر، یا دریغ تمسخرآمیز (نک. «افسوس‌کنان» در: ح ۲۲/۲). شاعر این افسوسها را از آن روی به شکر ماننده می‌کند که هرگونه تسخر، طعن و حتی دشنام معشوق برای عاشق شیرین است.

حُقه: قوطی امروز، ظرفی برای نگاهداری جواهر؛ احتمالاً ایهامی هم به حقه‌بازی و مکر (به دلالت «افسوس») دارد. (نک. ح ۱۲۹/۱).

۴. کل مصراع دوم ایهامی می‌نماید: الف. چشم خمارِ نرگس‌گون تو چه آبروها که از مردم یا زیبارویان نمی‌برد، یا چه خفتها یا به اصطلاح کِنَفَتی‌ها که به آنان نمی‌دهد. ب. سبب ریزش چه اشکهای حسد که بر خاک نمی‌شود (که آن را به گل بدل می‌کند). مضمون مصراع دوم را عماد فقیه بدین صورت دارد:

سرگشتگان کوی تو هر دم ز جوی چشم      بر خاک رهگذار تو آب روان زده

(دیوان ۲۵۰)

سلمان، در آبروریزی اشک:

اول کسی که ریخت به خاک آبروی من      اشک است کش به خون جگر پروریده‌ام

(دیوان، طبع مشفق ۲۳۴؛ با اصلاح از چاپهای دیگر)

۵. شیب: واژه‌ای است پارسی = سرازیری، نشیب؛ صورت دیگر: شیو؛ در اوستا

xšvaepā (در پشت یا عقبی) قس. پهلوی n(i)šēp (پارسی: نشیب) کردی šiv (درّه)

افغانی šewa = نشیب (معین، حاشیه برهان) مقابل «فراز»؛ رودکی:

شیب تو با فراز و فراز تو با نشیب      فرزند آدمی به تو اندر به شیب و تیب  
فردوسی:

وزان روی با تیغ کین، خوشنواز      به شیب اندر انداخت اسب از فراز  
(دهخدا)

۶. حافظ چندین بار چنین توصیه‌ای کرده، و مرادش این‌که: مهم، داشتن عمر و برخورداری از لحظات حیات زودگذر است، و گرنه در نبود ما نیز جهان همچنان می‌پاید، آسمان می‌گردد، گل می‌روید و...، همچون:  
بهار عمر خواه، ای دل، و گرنی این چمن هر سال

چو نسرین صد گل آرد بار و چون بلبل هزار آرد  
بلبل عاشق، تو عمر خواه، که آخر      باغ شود سبز و شاخ گل به بر آید  
و اما اینجا هم چرخ مظهر حقّه بازی است و هر لحظه چیزی شگفت و چشمگیر از انبان تمامی ناپذیر نیرنگهایش بیرون می‌کشد.

\* \* \*

این غزل گویای تأثری است کلی یا ساختاری از دو غزل به ترتیب از سنایی و اوحدی مراغی، که کل این دو شعر از نظر محتوی و زمینه همانند آن خواجه است؛ سنایی:

|                                    |                                      |
|------------------------------------|--------------------------------------|
| چه رنگهاست که آن شوخ دیده نامیزد   | که تا مگر دلم از صحبتش بپرهیزد       |
| گاهی ز طیره گری نکته‌ای در اندازد  | گاهی به بوالعجبی فتنه‌ای برانگیزد... |
| گاهی کزو به نفورم، بر من آید زود   | گهش چو خوانم، بامن به قصد بستیزد...  |
| به هر که مردم چشم نگه کند جز از او | جنایتی شمرد، آب ازان سبب ریزد...     |

(دیوان ۸۵۵-۸۵۶)

ملاحظه می‌کنید که اوصاف معشوق موصوف شباهت به دلدار حافظ دارد، و سنایی هم در برابر او و کارها و رفتارهایش حیران و بلا تکلیف است و نمی‌داند چه چاره سازد. محبوب اوحدی نیز دقیقاً چنین است و به اصطلاح با دست پس می‌زند و با پا پیش می‌کشد. شاعر هر کاری بکند، معشوق بدلی را که دلخواه اوست می‌زند:

|                                     |                                |
|-------------------------------------|--------------------------------|
| چو میل او کنم، از من به عشوه بگریزد | دگر چو روی بیچم، به من درآویزد |
| اگر برابرش آیم، به خشم برگردد       | وگر برش بنشینم، به طیره برخیزد |

(به طیره = به خشم، مثل «به کینه برخیزد» در حافظ)

به رخم من برود هر زمان، که در نظرم      کسی بجوید و بامهر او درآمیزد...  
وگر به چشم نیازش نگه کنم روزی      به خشم درشود و فتنه‌ای برانگیزد...

(دیوان ۱۵۴-۱۵۵)

(در مورد بلا تکلیفی عاشق در برابر معشوق، مقایسه کنید با غزل‌های ۲۱۶ و ۳۹۳).  
بدین سان شعر حافظ اساساً بر محور شیوه‌دانی و نیرنگ‌پردازی دلدار و رفتارهایی از اوست که شاعر را میان زمین و هوا آونگ کرده است. سه بیت نخست، بر شماری نمونه‌هایی از کردارهای درک‌ناپذیر یار است. از همین روی است که شاعر نام «فریب» بر شیوه چشم یار می‌گذارد. با همین مقدمات است که وادی عشق را یکسره «دام بلا» می‌بیند. اما شاعر سرانجام پل و پیوندی می‌زند میان یار فریبکار و چرخ شعبده‌باز و روزگار ستیزه‌گر. می‌توان این چرخش شاعر را به حساب ابهامی هنری گذارد، بدین گونه که فریبکاری و شیوه‌زنی یار در اینجا به «مَنْ تَبَعَ» او منتسب شده است (اگرچه به حقیقت منشأ و مصدر فعل نباشد). بدین قرار، چرخ یار و روزگار و غیره گاهی نامی است که - خود آگاه یا ناخود آگاه - بر عواملی یا عوالمی نامعلوم و ناشناخته نهاده می‌شود که آدمی خود را اسیر و پابسته حکم آنها می‌یابد. (البته من، چنان که در جای خود گفته‌ام، با این نظر عده‌ای که چرخ، سپهر، دور و غیره را تعبیری مؤدبانه از قضای الهی می‌دانند، همداستان نیستم، چه آن را موجب برخی خطاها و خلط‌ها می‌دانم.) همچنین، مطابق سنت این گونه شعر، واژه‌هایی چون فریب، بازی، شعبده و نظایر فراوان اینها وقتی به یار منتسب می‌شوند لزوماً مفهوم منفی ندارند، چنان که اشعار عارفانه (نظیر همین دو غزل سنایی و اوحدی عارف) نیز پر از آنهاست.

- ۱ به حسن خُلق و وفا، کس به یار مانرسد  
ترا درین سخن، انکار کار مانرسد
- ۲ اگر چه حسن فروشان به جلوه آمده‌اند  
کسی به حسن و مَلاحت به یار مانرسد
- ۳ به حقّ صحبت دیرین، که هیچ محرم راز  
به یارِ یک‌جهتِ حق‌گزار مانرسد
- ۴ هزار نقد به بازار کاینات آرند  
یکی به سگّه صاحب‌عیار مانرسد
- ۵ هزار نقش برآید ز کلک صُنع، و یکی  
به دلپذیریِ نقش نگار مانرسد
- ۶ دریغ، قافلۀ امن، کانچنان رفتند  
که گردشان به هوای دیار مانرسد
- ۷ دلا، ز طعن حسودان مرنج و واثق باش  
که بد به خاطر امّیدوار مانرسد
- ۸ چنان بزی که اگر خاک ره شوی، کس را  
غبار خاطری از رهگذار مانرسد
- ۹ بسوخت حافظ و ترسم که شرح قصّه او  
به سمع پادشه کامگار مانرسد

۱. انکار - کار: جناس مکرّر یا مزدوج (که جناس زاید نیز می‌توان خواند.) «بدین کار انکار بلیغ می‌نمودم.» (نفثة‌المصدور ۲۸) سعدی:  
گر تو انکار نظر در آفرینش می‌کنی      من همی گویم که: چشم از بهر این کار آمدست  
(غ ۵۹)  
(البته می‌توان «این کار» را به صورت پیوسته نیز نوشت و جناس را میان «اینکار - انکار» دانست؛ برای مورد اخیر، نک. ح ۱۷۵/۱).  
نرسد: سزاوار نیست؛ رسیدن: لایق و سزاوار بودن؛ آندراج. مجازاً به معنی سزاوار

بودن و بجا بودن برای کسی، مثال: شما را نمی‌رسد که با من همسری کنید. فرهنگ نظام. حق داشتن، سزیدن، لایق و درخور بودن (دهخدا، یادداشت مؤلف) دقائقی مروزی: «ای جوان، چندین منال، که بنده را نالیدن نرسد.» (راحة الارواح ۱۰۸) سعدی:

مر او را رسد کبریا و منی      که مُلکش قدیم است و ذاتش غنی

(بوستان ۳۴)

خود حافظ:

ترا رسد شکرآویز خواجگی کردن      که آستین به کریمان عالم افشانی  
این فعل معمولاً به صیغه مضارع اخباری به کار می‌رود، چنان که از شواهد مذکور هم برمی‌آید.

۲. حسن فروشان: به رخ کشانندگان زیبایی خویش، نازندگان به جمال خود (نک. ح ۱۲/۶).

۳. یک جهت: یکتادل، یکدل، یکدله: «و خاصان و یک جهتان را همراه داشته.» تذکره دولتشاه ۵۲۹ (دهخدا)

حق‌گزار: فعل «گزاردن» در این ترکیب به معنای به جای آوردن و انجام دادن است، و «حق‌گزار» = آن که حق هر کس و هر چیز را ادا کند؛ سعدی:

ندانستم که در پایان صحبت      چنین باشد وفای حق‌گزاران

(غ ۴۵۲)

قوام‌الدین صاحب‌عیار: (مق ۷۶۴، مواهب الهی ۷۶۵) وزیر امیر مبارز و شاه شجاع؛ معین‌الدین معلم یزدی او را «خواجه مکی نژاد برمکی نهاد» می‌خواند، چه نیاکان او از مکه بوده و از حیث فضل و کفایت به برمکیان مانده شده است. می‌گوید: او در جوانی اهل طاعت و تهذیب نفس بوده، دستی بخشنده، طبعی راد و در اداره امور تدبیر تمام داشته است. آنگاه که مبارز نیابت سلطنت را (که همپایه وزارت است) در سال ۷۵۵ به او می‌دهد و سپس حکومت کرمان را با مقرری شصت هزار دینار به او می‌سپارد «دشمنان را نایره حسد اشتعال یافت [...] به انواع تقبیحات، همه غیر واقع، مشارع عنایت حضرت خلافت پناه متغیر گردانیدند.» البته این سعایتها در مبارز مؤثر نمی‌افتد و مبارز حتی امور لشکری را هم در دست او می‌نهد. (مواهب الهی ۲۱۳-۲۱۶، به تلخیص) با جلوس شاه شجاع بر اریکه سلطنت در سال ۷۵۹ نیز صاحب‌عیار همچنان در وزارت باقی می‌ماند. اما مؤلف، پس از شرح دقیق جزئیات امور و احوال مربوط به او، درباره سرانجام وی با اجمال بسیار می‌گوید: «عاقبة الامر، بر وفق سنت

وزارت، زمین را از خون آن کریم اخلاق شربت‌ی غیره‌نی چشانیدند.» (۲۱۷) ای کاش جزئیات بیشتری از عاقبت این وزیر محبوب و مصاحب حافظ می‌دانستیم. به گفته عبدالرزاق سمرقندی، هنگامی که شاه یحیی، حاکم یزد، در ۷۶۴ بر شاه شجاع خروج کرد، او صاحب‌عیار را مأمور حصر یزد کرد و وزیر به خوبی از عهده کار برآمد، اما «جمعی قصد وزیر کرده بودند که: داعیه غدري [متن به غلط: قدری - م] دارد، و این بُهتان مؤثر افتاد. و مرتبه وزیر چنان مرتفع بود که امرا را واقعی نمی‌نهاد. شاه آهنگ شیراز کرد و منتصف ذی‌قعدة خواجه قوم‌الدین محمد را گرفته بعد از تعذیب و شکنجه، مال بی‌قیاس ازو ستاند و او را به قتل آورده و اعضای او مجزئ کرده هر جزوی به طرفی فرستاد.» (مطلع سعدین، قسمت اول ۳۴۱) محمود کتبی نیز تقریباً همین مطالب را درباره او نوشته، اما ظاهراً قصد غدر و خیانت صاحب‌عیار را مسلم می‌داند: «... تا محقق گشت که داعیه غدري دارد.» (تاریخ آل مظفر ۶۷) البته حقیقت قضایا در محاق ابهام است و بعید نیست وی نیز چون بسی از همتایان خویش قربانی شایستگی‌های خود شده باشد. او همواره به تربیت و ترضیه و ترفیه اهل علم و ادب و صلاح کوشا بوده و ممدوح چند تن از شاعران عصر قرار گرفته است، از جمله روح عطار در قصیده‌ای در مدح وی می‌گوید:

کنون که موسم نوروز بر فراشت علم      جهان چو باغ جنان گشت تازه و خرّم  
شاه شجاع، خواجه کمال‌الدین حسین رشیدی را به جای صاحب‌عیار وزارت داد، که از شگفتی‌های روزگار این که وزیر جدید به هنگام لشکرکشی محمود به شیراز و گرفتن آن از برادر به وی پیوست و وزیر او شد. و عجب تر آن که شاه شجاع پس از مرگ محمود، خواجه حسین را دوباره به وزارت برگماشت. (حسینقلی ستوده، تاریخ آل مظفر ۱۴۲)

بیشتر غزلی را در سوگ این بزرگمرد دیدیم. (غ ۱۰۸) قصیده: ز دلبری نتوان لاف زد به آسانی... در مدح اوست. نیز قطعه ۱۶: اعظم قوام دولت و دین... ماده تاریخ اوست، و قطعه ۳۴: گدا اگر گهر پاک داشتی در اصل... رثایی است همراه با طعن آنان که این سرنوشت دلگرای را برای این خادم خاندان مظفری رقم زدند. حافظ، همان گونه که ارادت قلبی‌اش بیش از همه شاهان روزگار به ابواسحق بود، به نظر می‌رسد صاحب‌عیار را صمیمانه‌تر از دیگر وزیران عصر دوست می‌داشت، حتی شاید بیش از جلال‌الدین تورانشاه (اگرچه کمیت اشعارش درباره وزیر اخیر بیشتر است).

۶. اگر قصد شاعر صرفاً بیان مضمون نبوده باشد، گلایه‌ای است از رخت بر بستن



امن و امان به دلیل تعاقب و قایع هول‌انگیز عصر.

۷. طعن: درست و بجا همین است، و نه ضبط قزوینی (رنج) که باید آن را به تکلف حمل بر رنجی که از جانب حاسدان به شخص می‌رسد کرد.

۸. سعدی:

عاقبت از ما غبار ماند، زنهار      تا ز تو بر خاطری غبار نماند

(غ ۲۲۲)

عماد فقیه:

ظاهر آن است که هرگز به مقامی نرسد      آن که بر خاطری از رهگذرش آزار است

(دیوان ۲۶)

آن است اهل دل که چو زین خاکدان برفت      بر خاطری ز رهگذر او نماند گرد

(همان ۹۶)

مضمون بیت خواجه بر پایه اخلاق عارفانه و بس لطیف است: چنان معاش کن که نه تنها در زندگی، بلکه حتی آنگاه که هر ذره از خاک تو در زیر پای این و آن است با گام گذاردن آنان بر آن ذرات کمترین گردی به دامنشان ننشیند.

\* \* \*

غزل بر پایه ستایش ویژگیهای وزیر و ذکر ارادت شاعر به او دارای وحدت و اتفاق مضامین است. به نظر می‌رسد آن ابیاتی هم که به زبان عاشقانه به وصف حسن و ملاححت «یار» یا «نگار» می‌پردازند نیز به شخص ممدوح بازمی‌گردند. آیا مثلاً وقتی در بیت ۳ شاعر به «حق صحبت (= مصاحبت و همنشینی) دیرین» سوگند می‌خورد که هیچ کسی به پای «یار» یکدل و حق‌دهنده او نمی‌رسد، می‌توان تصور کرد که «یار» کسی بجز این وزیر است؟ در هر حال، اقتضای غزل مدح‌آمیز نیز همین زبان عاشقانه و شاعرانه است، چنان که در حافظ نظایر آن را بسیار می‌بینیم. همچنین در بیت ۷ «طعن حسودان»، اگرچه شاعر ظاهراً از حاسدان خودش حرف می‌زند، بعید نیست کنایه و تعریضی نیز باشد به حسودان بسیار صاحب‌عیار، که سرانجام او را از پیش پای برداشتند.

شعر دارای دو ممدوح (وزیر و شاه) است، که در اشعار حافظ سابقه دارد، مثل غزل ۱۶۳: ستاره‌ای بدرخشید و... که هم در نعت پیامبر (به زعم این نگارنده) است، و هم در مدح شاه شجاع.

- ۱ هر که را با خط سبزت سر سودا باشد  
پای از دایره بیرون نهد تا باشد
- ۲ من چو از خاک لحد لاله صفت برخیزم  
داغ سودای توام سر سُویدا باشد
- ۳ تو خود، ای گوهر یکدانه، کجایی آخر  
کز غمت دیده مردم همه دریا باشد؟
- ۴ از بن هر مژدهام آب روان است، بیا  
اگر ت میل لب جوی و تماشا باشد
- ۵ چون دل من، دمی از پرده برون آی و در آی  
که دگر باره ملاقات نه پیدا باشد
- ۶ ظلّ ممدود خم زلف توام بر سر باد  
کاندرین سایه، قرار دل شیدا باشد
- ۷ چشمت از ناز به حافظ نکند میل، آری  
سرگرانی صفت نرگس رعنا باشد

۱. خط سبز: موی نرم نو برآمده و به سبزی زننده بر پشت لب یا بنا گوش نوبالغان (نک. «خط» در: ح ۳/۴).

آنچه در واژه‌نامه‌های عام و خاص (تصوف) به عنوان معنای عارفانه خط سبز آمده، در حکم بی‌معنی کردن شعر و عاری کردن آن از بُعد زیبایی شناختی است، مثلاً: خطی که از عالم غیب آمده و کسی نمی‌داند از کجا آمده و چه کسی نوشته. (نفیسی) عالم برزخ (رشف‌الاحاظ ۷۷) در دهخدا هم تعریف اخیر نقل شده است. (یادداشت مؤلف) آنچه به اجمال در این باره می‌توان گفت این‌که: شاعرانی چون حافظ «خط سبز» را به مفهومی در حدود نخستین جلوه‌های یار با نوعی زیبایی بکر و دارای بداوت و همراه با جوهر خرمی (موجود در «سبز») به کار برده‌اند. البته بعید نیست که، دست کم عده‌ای از ایشان، از واژه «خط» تصویری چون حکم و فرمان تخطی‌ناپذیر (مثلاً کتاب آسمانی) نیز داشته‌اند، ولی به هر حال چیزی از این معنی دقیقاً روشن

نیست. پیداست که اصل توضیح چیزی به نام خط سبز و افسون و جذابیت آن در قدیم برای اهل عصر ما (که اصلاً بعید است آن را به چشم چیزی زیبا یا عنصری مهم از علم جمال بنگرند) تا چه حد دشوار است، چه رسد به این که در صدد رسوخ به دنیای پیشینیان و نقب زدن به عوالم ذهنی آنان برای درک معنای دقیق آن برآییم. آری، در این مورد هم، مثل دیگر جاذبه‌های جمالشناختی پیشینیان، که هریک را در جای خود گفته‌ایم، عوالم آنان برای ما چونان دُرّ جی در بسته و فاصله‌ما با برداشتها و دریافتهای آنان همان «بُعْد المشرقین» است. به هر حال آنچه تردیدی در آن نیست این که: با پیدایی شعر عارفانه، شاعران نظیر همان اوصافی را که پیشتر برای معاشیق بشری، به ویژه از سنخ تغزلات قصاید یا منظومه‌های عاشقانه، می‌آوردند در اشعار عرفانی نیز به کار گرفتند، منتهی کوشیدند برای آنها معانی مجرد، البته در حدود معانی محسوس و اعتبارات خاص هر لفظ، قایل شوند. اما در مورد خط سبز پیداست تعاریفی از قبیل «عالم برزخ» تا چه حد ساختگی و بیرون از حوزه معنایی لفظ است. سودا: ایهامی هست میان معنای آرزو و شوق با سیاهی، به علاقه «سبز». (نک. «سودا» در: ح ۱۰/۶).

به دلدار می‌گوید: هرآن کس که جمال خطّ عذار تو را دریافت و شیفته آن شد، تا جان در بدن دارد از دایره فرمان و خواست یا عشق و اخلاص تو بیرون نخواهد رفت. ۲. از اشعار منسوب به مجنون:

سَيَبْقَى لَهَا فِي مَضْمَرِ الْقَلْبِ وَالْحَشَا سَرِيرَةٌ وَدَّ يَوْمَ تُبْلَى السَّرَائِرُ

(کشاف زمخشری ۴، ۵۸۷، نقل از زرین کوب، از کوچه رندان ۲۱۵)

(باقی خواهد بود او [لیلی] را در ژرفنای دل و درون / راز عشقی بدان روز که نهانیها آشکار شود.)

سِرّ: گذشته از معنای معروف، چیزی است از شمار قلب یا دل، روح و خفی، که به ویژه در منابع تصوف درباره‌شان بحث و تفاوت‌هایشان با همدیگر بیان شده، اگرچه تعریف هر کدام چنان که باید دقیق و کاملاً متمایز از دیگری نیست. از همین روی است که قشیری درباره «سِرّ» با قید احتمال سخن می‌گوید: «احتمال بود که سِرّ چیزی بود لطیف اندر قالب همچون روح، و اصلهای ایشان واجب کند که آن محل مشاهده است چنانکه روح محل محبت بود و دلها جای معرفت بود. و نزدیک گروهی بر حکم اصول ایشان سِرّ لطیفتر از روح است، و روح شریفتر از دل است. و گفته‌اند: «آسرار آزادند از بندگی اغیار از آثار و اطلال، و سِرّ، اطلاق کنند بر آنچه پوشیده بود

میان بنده و حق تعالی اندر احوال.» (ترجمه رساله قشیریه ۱۳۴) (نیز نک. ح ۵/۲۵).  
 سویدا: (عربی: سویداء) سَوَاد = سیاهی، سوادالقلب = دانه دل؛ وقتی آن را تصغیر می کنند «سویداء» می شود، نه «سوداء». نجم رازی هفت طبقه دل را بدین ترتیب مورد بحث قرار داده است: صدر، قلب، شغاف، فؤاد، حبه القلب، سویدا، و مُهَجَة القلب. او سویدا را چنین معنی می کند: «و طور ششم را سویدا گویند، و آن معدن مکاشفات غیبی و علوم لدنی است، و منبع حکمت و گنجینه خانه اسرار الهی، و محل علم اسما...» (مرصاد ۱۹۷) سویداء به معنای شونیز (سیاه دانه) نیز هست. (لسان العرب) آیا به معنای اخیر ایهام تناسب با لاله (بدین دلیل که هردو گیاه اند) ندارد؟ سویدا: دانه دل، میان دل (دهخدا) در بیت، «سودا» و «سویدا» جناس اشتقاق یا اقتضاب دارند، مثل این بیت او:

سویدای دل من تا قیامت      مباد از شوق و سودای تو خالی

لاله نمادی از شهید خونین کفن است، خواه به دلیل سرخی گلبرگها، و خواه به لحاظ داغی که بر دل حسرت زده دارد (خال سیاه درون جام گل). (درباره شهیدی لاله، نک. ح ۷/۳۸۰).

می گوید: من در روز رستاخیز هم که نشور یابم و از خاک برخیزم، همچنان داغ عشق و حسرت تو را در دل خواهم داشت.

۳. از وجود یگانه ای سخن می گوید که همگان به اطلاق عاشق و شایق اویند، و این اطلاق و عمومیت محبت به «او» خود از نشانه های عرفان است.

بیت در قزوینی و اغلب طبعهای دیگر چنین است. اما جناب سلیم نیساری در اینجا هم این همه نسخه (به قول خودشان ۲۰ تا) از جمله بسی نسخ قدیمی را کنار گذارده و این ضبط را از معدودی نسخ (آن هم متأخر) اختیار کرده اند:

تا کی، ای گوهر یکدانه، روا خواهی داشت      کز خیال تو مرا دیده چو دریا باشد؟  
 (نک. دفتر دگرسانها ۱، ۵۴۷). موجب آن؟ من هیچ در نیافتم.  
 ۴. خواجو:

گر وطن بر چشمه آب روانت آرزوست

خوش بر آبر گوشه چشمم چو گل بر طرف جوی

(دیوان ۷۶۲)

ناصر بخارایی:

خانه دیده غمدیده تماشاگاهیست      هیچ در سر هوس گوشه آبی داری؟

(دیوان ۳۸۰)

بُن: ایهام دارد به معنای ریشه (به علاقه درختان لب جوی)  
جوی: بارها ایهام میان جوی آب و جوی اشک ساخته است، چون:  
ز سرو قد دلجویت مکن محروم چشمم را

بدین سرچشمه‌اش بنشان، که خوش آبی روان دارد  
تماشا: اینجا سیر و گشت و تفرّج، و شاید با ایهامی به نگریستن (نک. ح ۳۴/۱).  
۵. درآی: به درون آی، به خانه من فرود آی، پیش من بیا.  
مضمون شبیه است به این بیت او:

فرصت شمار صحبت، کز این دوراهه منزل

چون بگذریم، دیگر نتوان به هم رسیدن  
در بیت اخیر امکان ملاقات را نفی و در بیت متن در آن ابراز تردید می‌کند.  
برخلاف آن که عده‌ای تمایل دارند این گونه مضامین را حمل بر انکار معاد کنند، باید  
گفت: اینها اصلاً ربطی به معاد ندارد، بلکه قصد شاعر به سادگی این است که در  
صورت مرگ دو طرف یا یک طرف دیگر دیداری ممکن نخواهد بود. وقتی مثلاً  
سعدی می‌گوید (غ ۳۹۷):

گر توانی که بجویی دلم، امروز بجوی ورنه بسیار بجویی و نیابی باز  
آیا سخن از نفی معاد است؟ (نیز نک. سخن پایانی.)

چون دل من: اقدم نسخ همین دارند، اما قزوینی با تبعیت از نسخه خلخالی دارد:  
چون گل و می. این البته از نظر معنایی ناموجه نیست، زیرا هم «گل» در پرده غنچگی  
قرار دارد (چنان که با ایهام می‌گوید: سخن در پرده می‌گویم، چو گل از غنچه بیرون  
آی... ۴۴۵/۳) و هم «می» در پرده خم (یا به اعتبار «دختر رز» یا «عنب» در «نقاب  
زجاجی و پرده عنیست» ۶۵/۶) اما اینجا هم رجحان با نسخ قدیمتر است.  
۶. احتمالاً از خواجو گرفته است:

دلم ز مهر رخت می‌کشد به زلف سیاه چرا که سایه زلف تو ظلّ ممدود است

(دیوان ۱۹۳)

ظلّ ممدود: سایه همیشه (السامی فی الاسامی ۴۴۲) «سایه» از جهت تیرگی زلف  
است و شاعر می‌خواهد این سایه همواره بر سر او باشد. «ممدود» هم ایهام دارد به  
امتداد و درازی زلف.

۷. سرگرانی نرگس: خمیدگی ساقه نرگس در محل اتصال به گل، گاهی به فروتنی  
و سر به زیری و گاه هم به عکس، به سرسنگینی و غرور تعبیر شده است. (گرامی، گل  
و گیاه ۳۷۱) در این بیت او هم آمده است:

چرا چون لاله خونین دل نباشم که با مانرگس او سر گران کرد؟  
 نرگس رعنا: نرگس را هم به صفت «رعنا» (= زیبا، خود آرا و خود پسند) وصف کرده‌اند، اگرچه گل رعنا گلی است با میانِ سرخ و برونِ زرد، اما نرگس را هم با گلبرگهای سپید و جام زرد میانی «نرگس رعنا» خوانده‌اند. (همان ۳۱۴) واژه «رعنا» به معنای دوروی یا دورنگ، صفتی است که به گل (= گل سرخ) لاله، سنبل و نرگس می‌پیوندد. حافظ، علاوه بر نرگس رعنا، گل رعنا و سنبل رعنا نیز دارد.



شاعر در سه بیت نخست، نشانه‌هایی را از عشق عرفانی به دست می‌دهد: در بیت ۱ این که عاشق تا زمانی که وجود داشته باشد پای از دایره محبت بیرون نخواهد گذارد (اگرچه ممکن است این را شامل عشق بشری هم بدانیم، اما به گمان من شاعر قصد دارد در مورد عشق عرفانی خود ابتدا از دنیا و وجود دنیوی خویش شروع کند و لذا این بیت را می‌گوید.) به همین سان در بیت ۲ تداوم این عشق را پس از مرگ و در آخرت و رستاخیز یادآور می‌شود. در بیت ۳ هم گوهر مطلقاً یکتایی را وصف می‌کند که همه عالمیان به اطلاق در هوای اویند، که گفتیم شکی در عرفانی بودن بیت نیست. ابیات دیگر هم به نوبه خود جلوه‌هایی را از چنین عشقی، از جمله ناز یا استغنا و کبریای معشوق در آخر، بیان می‌دارند. حال در یکچنین ساختاری به یکباره بیت ۵ می‌آید متضمن این که معلوم نیست ملاقات دو طرف بار دیگر دست دهد. خواننده نا آشنا با شیوه‌های حافظ به احتمال فراوان این بیت را نشانه عشقی معمولی و بشری می‌گیرد، و آنگاه در ایجاد ارتباط میان این بیت با ابیات عارفانه یاد شده فرو می‌ماند یا چه بسا حکم بر تناقض می‌کند. اما حافظ خوان آشنا می‌داند که این گونه ابهام‌افگنی‌ها عادت و روش جاری خواجه است، چنان که در بیتی از شعر دیگر او هم دیدیم که گفت: اگر از دورا ه زندگی و مرگ بگذریم دیگر به هم نخواهیم رسید، و یا ابیات تشکیک‌آمیزی چون: ... وای اگر از پی امروز بود فردایی. همچنین در جای خود گفته‌ام که عادت حافظ در مورد واژه‌هایی مانند «فنا» یا «اجل» نیز همین ابهام‌آفرینی میان مرگ معمولی و موت عارفانه است. (نک. «فنا» در: ح ۶/۷۵). بیت مورد بحث هم دقیقاً همین نقش ابهام‌افگنی را در شعر حاضر (البته به صورتی هنرمندانه و خاص خواجه) دارد، و باید آن را به حساب همین لطایف‌الحیل حافظ گذارد و نباید ما را در تشخیص سمت و سوی کلی شعر دوچار تردید کند.

- ۱ من و انکار شراب؟ این چه حکایت باشد؟  
غالباً این قدرم عقل و کفایت باشد
- ۲ من که شبهاره تقوی زده‌ام بادف و چنگ  
این زمان سر به ره آرم، چه حکایت باشد؟
- ۳ زاهد ار راه به رندی نبرد، معذور است  
عشق کاریست که موقوف هدایت باشد
- ۴ بنده پیر مغانم که ز جهلم برهاند  
پیر ما هرچه کند، عین ولایت باشد
- ۵ تابه غایت ره میخانه نمی دانستم  
ورنه مستوری مابه چه غایت باشد؟
- ۶ زاهد و عجب و نماز و من و مستی و نیاز  
تا ترا خود ز میان با که عنایت باشد
- ۷ دوش ازین غصه نخفتم که حکیمی می گفت:  
حافظ ار مست بود، جای شکایت باشد

۱. سلمان:

بر منت ناز و ستم گرچه به غایت باشد      حاش لله که مرا از تو شکایت باشد

(دیوان ۱۶۸)

شباهتهایی میان دو غزل هست (از جمله در بیتی از سلمان، مذکور در شرح بیت ۶).

من و انکار شراب: و = واو مقارنه، که گاهی مثل مورد حاضر معنای مقارنه یا مقابله می دهد، و گاهی هم بر حسب معنی، واو حالیه خوانده می شود: «همچون چشمه ای باشد که از آب او همه کس را منفعت حاصل می آید و او از آن بی خبر.» (کیله ۴۰)  
غالباً: سودی: این قدر عقل و ادراکی دارم، یعنی آن مقدار عقلی را که شراب را انکار نکنم دارم. (شرح سودی بر حافظ ۲، ۱۰۷۷) در حقیقت «غالباً» را اصلاً معنی نکرده است. ذوالنور: ظاهراً (در جستجوی حافظ ۱، ۲۱۱) خطیب رهبر: به اغلب

احتمال (دیوان غزلیات مولانا شمس الدین محمد حافظ شیرازی با شرح ابیات و... ۲۱۴) که ظاهراً استنباطی از معنای لغوی آن است، بدون التفات به معنای اصطلاحی. هروی: اکثر اوقات این اندازه عقل و شایستگی دارم [یعنی چه؟ یعنی گاهی اوقات این قدر عقل ندارم؟!]. اما دوسه سطر بعد، همان معنای نادرست را در کنار معنای درست ذکر کرده‌اند: غالباً: اکثر اوقات، ظاهراً. (شرح غزلهای حافظ ۱، ۶۷۰) در دهخدا هم فقط آمده: به احتمال اغلب، ظاهراً، با این شاهد از سلمان:

محتسب گوید که: بشکن ساغر و پیمانه را      غالباً دیوانه می‌داند من فرزانه را

[دیوان ۸-م]

معنای درست همان «ظاهراً» است و گویی، گویا، انگار، احتمالاً و امثال اینها. گفتنی است که معنای یاد شده جنبه اصطلاحی دارد و به‌ویژه در حول و حوش عصر صفوی فراوان در اشعار آمده است؛ هلالی جغتایی:

بی‌جهت با ما چرا آهنگ غوغا کرده‌ای      غالباً امروز قصد کشتن ما کرده‌ای  
شکیمی اصفهانی:

نمی‌آید، شکیمی، غالباً آن سنگدل بیرون      که بوی ناامیدی از در و دیوار می‌آید  
ظهوری ترشیزی:

می‌نخورده‌ست غالباً هرگز      آن‌که گفته‌ست می‌نگاهت را

(این‌که این واژه همراه با «هرگز» آمده می‌رساند معنایی چون اغلب یا اکثر اوقات تا چه حد نادرست است؛ مگر حافظ انکار شراب را بدین قوت و صراحت در حکم محال ندانسته است؟) وحشی بافقی:

می‌نماید چند روزی شد که آزاریت هست

غالبادل در کف چون خود ستمکاریت هست

(دیوان ۳۹)

طالب آملی:

غالبادست تهی می‌آرم از گلشن، که باز

بوی گل ناچیدنی می‌آید از دامن من

(کلیات ۱۱۲۳)

همچنین مطابق استنباط این نگارنده از مجموع کاربردها و کتابتهای این واژه، تلفظ آن به این معنی به احتمال قوی بدون تنوین (به صورت «با»ی بالارونده) بوده است، همچنان که امروز هم برخی قیود مختوم به تنوین به همین صورت تلفظ



می‌شود، مثل حَقًّا (تلفظ غالب به جای «حقاً») اتفاقاً (که این نیز در کنار صورت منوَن آن رواج دارد.) و بهترین نمونه آن «حالیا» که در پارسی اصلاً به صورتی جز این گفته نمی‌شود (عربی: حالياً). سرانجام برای رفع هر گونه تردیدی، شاهی گویا (برای معنی و تلفظ، هردو) از فخرالدین علی صفی نقل می‌شود: قاضی زاده‌ای عامی و احمق در قزوین وقتی شنید «ضَرَبَ زیدُ عمرواً» گفت: زید را بیاورید، و چون مخاطب گفت: زید و عمرو از مادر نزاده‌اند و این یک مثال نحوی است، «قاضی زاده در قهر شد و گفت: غالباً تو از این زید رشوت گرفته‌ای و می‌خواهی که این مهم را در هم پیچی.» (لطائف الطوائف ۴۰۸) یعنی: ظاهراً از زید رشوه گرفته‌ای و قصد داری سر و ته قضیه را به هم بیاوری. به نظر می‌رسد خوانش به همان صورت باشد که ذکر شد، و چنانچه با تنوین (غالباً) گفته شود معنی تغییر خواهد کرد، یعنی می‌شود: تو اغلب اوقات از او رشوه گرفته‌ای، که آشکارا نادرست است.

۲. ره زدن: همچون برخی موارد کاربرد واژه «ره» (یا راه) دارای ایهام به معنای نغمه یا تصنیف است. «ره تقوی زدن» هم درست در مقابل «سربه ره آوردن» (= سربه راه شدن) است.

دَف: به فتح اول و سکون ثانی، در سرمة سلیمانی به معنی چیزی باشد که پوستی بر آن چسبانند و قوَّالان نوازند. (برهان) مؤلف این واژه را پارسی انگاشته، اما این که به سرمة سلیمانی (تألیف تقی الدین اوحدی بلیانی) استناد کرده، در فرهنگ یاد شده (به تصحیح محمود مدبری) چنین مدخلی وجود ندارد. محمد معین: دَف: در زبان سومری dub = لوحه و خط، از آنجا به اکدی رفته و duppu و tuppu شده است، آرامی dub؛ در عربی «دَف» شده، که معنی لوحه نیز دارد. (حاشیه برهان) اما در عربی: دَف و دُف، آنچه نوازند، و صفحه پهلوی. (جمهرة) دُف: آنچه زنان زنند، و پهلوی. (صحاح) پهلوی در هر چیز، و آنچه زنان زنند. جمع: دُفوف (لسان العرب) نظری دیگر: دَف: (= دَپ در فارسی و معرَّب آن دَف) واژه ظاهراً عبری و به معنای کوبیدن است. [معلوم نیست با استناد به کدام منبع چنین گفته شده - م] به «دایره» مشهور است و ابعاد آن نیز مانند دایره است. [این در حالی است که «دایره» در تداول، تحریفی و تبدیلی است از اصل واژه پارسی «دورویه» و «داریه» - م] در مجالس و محافل می‌نواخته‌اند، در مجالس سماع متصوفه نیز به گوش می‌رسیده و همراه با اذکار جلی در خانقاههایی که رسم دف‌نوازی برقرار بوده می‌نواخته‌اند. (ستایشگر، واژه‌نامه موسیقی ایران زمین) گاهی نیز در ضلع داخلی آن تعدادی حلقه نصب می‌کنند که آنها را «جَلَجَل» می‌خوانند. = دَپ،

دایره، داریه، دورویه، باتره و تبوراک. (ارفع اطرای، فرهنگ موسیقی ایرانی، با قدری تغییر)

بادف و چنگ: ایهامی هم دارد به معنای کنایه آشکارا، که معمولاً در مورد فسق و فجورهایی که علناً و جلوی انظار صورت گیرد، همچون هر چیزی که با سر و صدا انجام شود، به کار می‌رود، و به همین سان معنای کنایه دیگری هم دارد که رسوا کردن و افشا کردن است. توضیح این که اگر کسی آن را به خود نسبت دهد و بگوید: من با دف و چنگ باده می‌خورم یا فلان فسق را مرتکب می‌شوم، معنای آشکارا، فاش، بی‌پروا و امثال اینها دارد، اما اگر آن را برای دیگری بنوازند، کنایه از افشاگری و رسواسازی در مورد اوست. معادلها یا مشابهات متعددی هم در حافظ دارد، مثل: به بانگ چنگ، به بانگ بربط و نی، باده و نی. گاهی هم کنایاتی چون به بانگ بلند، به آواز بلند و غیره برای همین معنی به کار می‌رود. بیتی دیگر:

من به خیال زاهدی، گوشه‌نشین و طرفه آنک

مغیچه‌ای ز هر طرف می‌زنم به چنگ و دف  
(که در اینجا به معنای دوم، یعنی رسواسازی و به اصطلاح پته روی آب انداختن است.) در بیتی دیگر «به بانگ بربط و نی» برای همین منظور آمده است:

ز باده خوردن پنهان ملول شد حافظ      به بانگ بربط و نی رازش آشکاره کنم  
بیت متن، ادامه دهنده و ایضاح‌کننده بیت نخست است: پس از این همه زهدگریزی و تقوی‌ستیزی، آن هم به صورت فاش و آشکار، حالا بیایم و سر به راه شوم؟ مگر ممکن است؟

۳. راه بردن: معادل همان «هدایت» است. دیگر این که رندی در اینجا معادل یا هم‌عرض «عشق» دانسته شده است.

طنز بیت بیشتر در «هدایت» است، که اتفاقاً از واژه‌هایی است که نوعاً زاهدان بر زبان دارند، درحالی که سخن شاعر در حکم این است که: زاهد اصلاً اهل هدایت و شایسته آن نیست، بلکه این عشق است که، برخلاف پندار زاهد، حاصل هدایت یا هدایت راستین است.

۴. ولایت: در عربی ولایة (به کسر) اسم = سلطان (= سلطه و چیرگی) ولایة (به فتح) مصدر آن (لسان‌العرب) ولایت یا ولایت: امارت و سلطان، متکفل کار کسی شدن، مالک امر شدن، تصرف (دهخدا) در شرع و تصوف: مقام ولی، که پس از مقام نبی (نبوت) قرار دارد. (معین) شمس تبریزی: «معنی ولایت چه باشد؟ آن که او را

لشکرها باشد و شهرها و دیه‌ها؟ نی، بلکه ولایت آن باشد که او را ولایت باشد بر نفس خویشتن، و بر احوال خویشتن، و بر صفات خویشتن، و بر کلام خویشتن، و سکوت خویشتن، و قهر در محل قهر، و لطف در محل لطف.» (مقالات ۸۵-۸۶)

عمده طنز بیت در «جهل» است، چه بدون ذکر واژه «زهد»، آن را به تلویح جهل می‌خواند و کار پیر مغان را در نجات خود از این جهل، «عین ولایت» (نفس ولایت، مُرّ ولایت) می‌داند.

ولایت: قزوینی: عنایت، که تکرار قافیه هم پیدامی‌کند (گو این که حافظ این تکرار را بسیار دارد.) نیساری، سایه و بسی دیگر: ولایت؛ اقدام دستنگاشتها هم همین دارند. پیر هم ولی است و هر کاری که بکند مطابق نفس و حاقّ ولایت است.

۵. تا به غایت: سودی: تا به نهایت یعنی به کمال (شرح سودی ۲، ۹۵۷) خطیب رهبر: تا این زمان (پیشین ۲۱۴) هروی در شرح خود (غ ۱۵۵ مطابق ترتیب خودشان) اصلاً بیت را نیاورده، در حالی که گفته‌اند میان طبع خانلری و قزوینی التقاط کرده‌اند. نمی‌دانم وقتی خانلری و قزوینی هردو این بیت را دارند این چه التقاطی است که به حذف منجر شده. البته در مقاله‌ای جداگانه نوشته‌اند که معنایی برایش نمی‌دانند. («سخنی از تصحیح جدید دیوان حافظ»، نشر دانش، س اول، ش ۵-۶، مرداد - آبان ۱۳۶۰، ص ۱۴.) ذوالنور: پایان و نهایت (پیشین ۲۱۱) خرّمشاهی: به درستی و تمام و کمال (حافظ‌نامه ۱، ۶۱۶) دهخدا بیت حافظ را در ذیل «غایت» در مدخلی فرعی آورده که معنای پایان، نهایت، سرانجام و پایان کار در آن ذکر شده است. و اما به گمان بنده و با توجه به پیشینه کاربردها دو معنی برای آن محتمل است: الف. تا کنون، تا این وقت: «گفت: اگر تا غایت وقت به خدمت نیامدم سبب آن بود که...» (مرزبان‌نامه ۱، ۲۳۷) «و قحطی که از بدایت سنه خمسین و خمسمایه تا غایت وقت در اصفهان و نواحی آن بوده بود دمار از روزگار صغار و کبار برآورده بود.» (راحة الصدور ۳۹) مصحح، محمد اقبال، در حواشی، آن را «تا کنون» معنی کرده است. (۵۰۹) منتجب‌الدین «تا این غایت» دارد به همین معنی: «مرسوم ریاست، چنان که تا این غایت بوده است، از وجوه معهود مهّنّامی رسانند.» (عتبة الکتبه ۳۰) پیشتر دیدیم که خطیب رهبر همین معنی را ذکر کرده است. ب. کاملاً، به طور کامل، تمام و کمال، که به گمانم معنای هموارتری باشد؛ سنایی:

گر بنالی ز حال عشق، ترا علت عاشقی به غایت نیست

(دیوان ۸۲۶)

عبید زاکانی:

در حقّ بندگان، نظر لطف، گاه گاه هم می‌کند، و لیک به غایت نمی‌کند

( کلیات ۷۳ )

شاید هم بتوان بین هردو معنی جمع کرد و قایل به ایهام شد، مطابق شیوه همیشه خواجه. در صورت اول می‌توان گفت: تا کنون راه میخانه را بلد نبودم، و گرنه پیدا است زهد و پرهیز من در چه حدی است، یعنی به مصداق مثل مشهور: مستوری بی‌بی از بی‌چادری است. در حالت دوم می‌شود: به تمامی یا دقیقاً و کاملاً راه یا راه و رسم میخانه را نمی‌دانستم. معنای اخیر شاید راهبر به این تعبیر باشد که: من پیشتر فقط چیزکی از میخانه یا وادی سرمستی و عشق شنیده بودم، در این حدود که چنین عوالمی وجود دارد، و این مثل یقین علمی است. بدیهی است که این مقدار برای من که بیش و کم دارای پیشینه‌ای در زهد و مستوری بودم کفایت نمی‌کرد تا ترک مستوری کنم و به صف رندان پیوندم. اما پیدا است وقتی عملاً و علناً وارد عوالم میخانه شدم، آن یقین علمی به یقین عینی بدل گشت. زهد و پرهیز از عشق هم تنها تا آنجا موجه است که غایات و اغراض و ره و رسم عشق و مستی شناخته نباشد. آنگاه که این شناخت به طور کامل حاصل شود دیگر مستوری چه وجهی می‌تواند داشته باشد؟ و اساساً مستوری ناشی از چشم و گوش بستگی نسبت به عشق چه اعتباری یا فضیلتی دارد؟

مستوری: پیشتر توضیح کافی درباره‌اش داده و آن را تقریباً معادل با زهد، عفاف و صلاح دانسته‌ام؛ این شاهدهای گویا را هم از اوحدی مراغی بر ماسبق می‌افزایم:

اندیشه مستوری و دین داشتنم بود سودای تو نگذاشت که مستور نشینم

( دیوان ۲۹۶ )

مدار از اوحدی امید دینداری و مستوری که عشقت پرده بر خواهد گرفت از کار مستوران

( همان ۳۱۱ )

غایت (دوم): اندازه، حدّ: «دو چیز در یک حال پایدار نماند: یکی دولت در طالع و دوم جان در تن، که هردو را غایتی معلوم و آمدی معین است.» (مرزبان‌نامه ۱، ۱۵۰)  
 ۶. شاید بتوان این مستند قرآنی را برای بیت ذکر کرد: إِنَّكَ لَا تَهْدِي مَنْ أَحْبَبْتَ وَ لَكِنَّ اللَّهَ يَهْدِي مَنْ يَشَاءُ وَ هُوَ أَعْلَمُ بِالْمُهْتَدِينَ (قصص ۵۷) (بی‌گمان این تو نیستی که هر کس را که دوست می‌داری راهنمایی می‌کنی، اما خداوند هر کس را که بخواهد هدایت می‌کند و او به رهیافتگان داناتر است.) سلمان (در غزل مذکور در: ح ب ۱):

در بیابان تمنا همه سرگردانیم تا کراسوی تو توفیق و هدایت باشد  
عُجَب: (اسم) خوش آمدن کسی از رأی و نفس خود (صحاح) زُهو [ = تکبر،  
خودپسندی] (لسان العرب) خویشتن بینی و ناز و گردن کشی (منتهی الارب) سعدی:  
به عین عُجب و تکبر نگه به خلق مکن که دوستان خدا ممکن اند در او باش  
(غ ۲۹، بخش مواعظ)

حضرت علی (ع): العُجْبُ هلاک. (شرح خوانساری بر غرر الحکم و درر الکلم ۱، ۲۲)  
خواجه عبدالله انصاری: «کار نه روزه و نماز دارد، کار شکستگی و نیاز دارد.»  
(رسائل ۲۰۰)

در غزل پارسی، و از جمله آن حافظ، زاهد بارها به صفاتی چون مغرور، خودبین و  
امثال اینها خوانده شده است.

عنایت: در برابر غرور عده‌ای از اهل زهد، غزالی حکایاتی عبرت‌انگیز از فروتنی  
و خوف برترین و پارساترین مخلوقات از پیامبران، امامان، صحابه و اولیا نقل می‌کند  
که به زهد خویش فریفته نبودند و مفرّی از بیم عاقبت جز در عنایت حق نمی‌یافتند.  
«و ایشان به حکم بصیرت و معرفت، هراسان بودند با طاعت بسیار.» (کیمی ۲، ۴۱۶؛ نیز  
نک. ۴۱۱-۴۱۶). هم او در بخش مربوط به رجا، از عنایت و رحمت پروردگار فراوان  
سخن می‌گوید. «علی (رض) یکی را دید نومید از بسیاری گناه خویش، گفت: نومید  
مشو که رحمت او از گناه تو عظیم‌تر است.» (۳۸۶) خود خواجه:

چون حسن عاقبت نه به رندی و زاهدیست آن به که کار خود به عنایت رها کنند  
۷. حکیمی: چاپها میان «حکیمی» و «رفیقی» تقسیم شده‌اند، مثلاً سایه، عیوضی،  
نیساری (در دفتر دگرسانها) مثل خانلری‌اند، و قزوینی و انجوی و برخی دیگر  
«رفیقی» دارند. بیت با هریک از این دو حکمی و معنایی خاص خود پیدا می‌کند.  
به هر حال این نگارنده، هم در مفهوم بیت و هم در ترجیح یکی از این دو، خود را در  
تردید می‌یابد. آیا غصّه شاعر از وضع خودش است یا از تلقی و حکم آن حکیم یا  
رفیق؟ اگر «حکیم» درست و ملاک باشد، آیا این حکیم می‌خواهد بگوید که اصلاً در  
جنس و جنم یا شأن حافظ نیست که باده بخورد و مست شود، یعنی حافظ هم  
مزاجش مثل ما حکماست؟ در این صورت آیا ناراحتی شاعر از این است که چرا با  
حکیمان طرف مقایسه قرار گرفته؟ چگونه در اینجا «حکیم» با خبر از وضع حافظ  
شده است؟ این در حالی است که «رفیق» قاعدتاً صمیمیت بیشتری با شخص دارد و  
بیشتر از حال و وضع حافظ آگاه است تا یک حکیم نمی‌دانیم چه. آیا دلیل غصه این  
است که گفته‌اند حافظ اصلاً می‌نمی‌خورد؟ یا می‌خورد ولی مست نمی‌شود؟ ممکن

است شاعر از این که دیگران (حالا حکیم باشد یا رفیق) او را هشیار تلقی کنند ملول است. باز شاید این هم معلول همان ظرفیت بالا در باده خواری باشد که هرچه می نوشد مست نمی شود. آیا غصه دار است از این که وجهی بالای باده صرف می کند و مست هم نمی شود؟ یعنی آیا مصداق مثل معروف است که: هم چوب می خورد، هم پیاز و هم پول را می دهد؟ (به هر حال در عرف میخواران و دیگر اصحاب عادت، این خودش کم غصه ای نیست.) شاید هم غصه از این است که آن حکیم یا رفیق خبر از مستی دایم شاعر ندارد. اینها فقط بعضی از ابهامات بیت (یا درست تر: ابهامات من با بیت) است.

ابوالحسن نجفی معتقد است: اگر مصراع دوم را سؤالی بخوانیم چند معنای ظریف دیگر حاصل می شود. («حافظ: نسخه نهائی»، نشر دانش، س دوم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۰، ص ۳۸). لیکن توضیحی درباره هیچ یک از آن معانی نداده اند. اما این بنده عقیده دارد: طرح چیزی به صورت سؤالی (حتی اگر تعریضی هم باشد) قاعدتاً نباید چندان به شاعر درده کند تا آنجا که باعث بیخوابی او شود، زیرا سؤال در حکم سخن قطعی نیست. وانگهی، اگر به صورت سؤال باشد معنایش این است که حافظ همیشه مست است؛ آیا این حرفی است که حافظ را غمگین و بیخواب کند؟ به هر حال، الله اعلم؛ خوانندگان می توانند هریک از شقوق مذکور را که پسندند اختیار کنند، و یا با ذکر معانی بهتر، مرا یاری بفرمایند.



دستغیب این شعر را از دوره دوم زندگی حافظ (عصر مبارز) دانسته است. (حافظ شناخت ۲، ۶۲۰)

غزل تقریباً به تمامی بر کاکل طنز می چرخد، طنزی که زاهد آماج آن است. تفاوت بارز این غزل با غزل سلمان (که مطلع آن ذکر شد) در این است که آن سلمان فاقد روح طنز و همه ابیاتش از مقوله جد است. به هر حال همین غزل خواجه به تنهایی می تواند گویای گرایش فراوان شاعر به طنز و تعریض باشد. از آغاز شعر تا بیت ۶ یک دوراهی مطرح می شود به ترتیب حاوی: انکار شراب - عقل و کفایت / راه تقوی زدن - سر به راه شدن / راه رندی و عشق - راه زهد / راه جهل (همان زهد) - راه پیر مغان / میخانه - مستوری / عجب و نماز زاهد - مستی و نیاز شاعر. شاید از همین روی باشد که شاعر چند عبارت فعلی را با واژه «راه» یا «ره» در شعر به کار گرفته است: ره چیزی زدن، سر به ره آوردن، راه نبردن، و ره ندانستن.

- ۱ نقد صوفی نه همه صافی بی غش باشد  
ای بسا خرقه که شایسته آتش باشد
- ۲ صوفی ما، که ز ورد سحری مست شدی  
شامگاهش نگران باش که سرخوش باشد
- ۳ خوش بود گر محک تجربه آید به میان  
تا سیه روی شود هر که درو غش باشد
- ۴ نازپرورد تنعم نبرد راه به دوست  
عاشقی شیوه رندان بلاکش باشد
- ۵ غم دنیایِ دنی چند خوری؟ باده بخواه  
حیف باشد دل دانا که مشوش باشد
- ۶ خط ساقی، گرازین گونه زند نقش بر آب  
ای بسا رخ که به خونابه منقش باشد
- ۷ دلق و سجاده حافظ ببرد باده فروش  
گر شراب از کف آن ساقی مهوش باشد

۱. عماد فقیه:

پای بوس تو گرم دست دهد، خوش باشد      کاین هوس در سر عشاق جفاکش باشد  
(دیوان ۱۳۲)

در یک مورد، شباهتی را با شعر حافظ نشان می دهد، که احتمال اقتفای یکی از دیگری می رود:

بس که بر خاک درت دیده ما بارداشک      آستان تو به خونابه منقش باشد  
البته غزل عماد، به خلاف حافظ، نه نشانی از طنز دارد، و نه صوفی ستیزی. ناصر بخارایی خرقه و سجاده را با هم از سر باز می کند:

کارم از زهد و ریای می بر نیاید، بعد ازین  
خرقه بر آتش نهم، سجاده بر آب افکنم  
(دیوان ۳۴۱)

خرقه‌سوزی نزد همه شاعران مدلول یکسان ندارد. مخالفان تصوف از آن برای طعن و طرد این آیین سود می‌جویند، ولی شعرای متصوف آن را برای نفی ظواهر تصوف به منظور ارتقا به کمال در آن به کار می‌برند. (نک. ح ۲۰۵/۸).

آنچه در این بیت جلب نظر می‌کند این است که حافظ در اینجا، برخلاف اغلب ابیاتش درباره صوفی، برخورد یکسویه و یکسره با صوفی و صوفیگری نمی‌کند، بلکه میان دو گونه راستین و دروغین آن فرق می‌گذارد.

۲. ورد: این نیز از لغاتی است که معانی اولیه آن تا معنای کنونی، دگرگونی بسیار یافته است، بنگریم: وارد شدن مردم بر آب (جمهره، صحاح) از اسماء تب نوبه و نوبت تب، جزء و حصه از هر چیز، بهره و سهم از آب، بهره‌ای از قرائت قرآن، می‌گویند: سهم خود را از قرآن خواندم، جزئی از قرآن که در هر شب خوانده شود، جمع: آورد. (لسان‌العرب) دعایی که کسی همه روزه خواند. (معین) خاقانی:

بیحرمی بود، نه حکیمی، که گاه ورد      زند مجوس خواند و مصحف به بر درش

(دیوان ۲۱۹)

مولانا، در مورد کسی که ورد استنشاق را به وقت استنجا می‌خواند:

گفت شخصی: خوب ورد آورده‌ای      لیک سوراخ دعا گم کرده‌ای

(مثنوی ۴، ۴۰۹)

این گونه که خواجه می‌گوید، بعید نیست وردخوانی سحرگاهی این صوفی نیز ریایی بوده باشد. غزالی ریا را بر چندین گونه بخش کرده و درباره «ریا به گفتار» گفته است: «جنس سوم ریا به گفتار بود، چنان که لب می‌جنباند تا پندارند که هیچ از ذکر نمی‌آساید.» (کیمی ۲، ۲۱۴)

شدی: «ی» استمرار در ماضی (= می‌شد)

سرخوشی صوفی موصوف به معنای مستی از شراب است، یعنی صبح از ورد و دعا سرمست می‌شود (یا وانمود می‌کند مست شده) و شبانگاه (که به قول خواجه هنگام باده خوردن است ۱۴۶/۵) از می‌انگوری.

نگران باش: بنگر، ببین؛ بعید می‌دانم در اینجا معنای نگران بودن لحاظ شده باشد، مگر این که با اندکی تکلف قایل به این ایهام شویم که مثلاً مواظب باش که در حال سرخوشی به زمین نخورد یا بلایی بر سر خود نیارد.

۳. محک: اسم آلت بر وزن «مِفْعَل» = آلت سودن و سنگی که بر آن زر و سیم عیار کنند. (منتهی‌الارب) از مصدر «حَكَّ» = خلیدن، سودن و کاویدن.



شاید از «تجربه» آزمون الهی مورد نظر بوده باشد به فحوای: وَ لَتَبْلُوَنَكُمْ بِشَيْءٍ مِّنَ الْخَوْفِ وَ الْجُوعِ وَ نَقْصٍ مِّنَ الْأَمْوَالِ وَ الْأَنْفُسِ وَ الثَّمَرَاتِ وَ بَشِيرِ الصَّابِرِينَ (بقره ۱۵۵) (و بی گمان شما را با چیزی از بیم و گرسنگی و کاستی داراییها و کسان و فراورده‌ها می آزماییم، و شکیبایان را نوید ده). علی (ع): عِنْدَ الْامْتِحَانِ يُكْرَمُ الرَّجُلُ أَوْ يُهَانُ. (شرح خوانساری بر غررالحکم و دررالکلم ۴، ۳۲۱)

غَشّ: در تازی: غِش (به کسر) نقیض نُضَح [= خلوص، بی آمیغ بودن - م] از غَشَش = چشمه کدر (لسان العرب) «بسیار کس از اهل غَش و خیانت و تهمت و عداوت از من ترسان شده‌اند.» (کیله ۱۳۴) استاد مینوی در حاشیه: غِش و غَش (در فارسی: غَش) خیانت کردن (مقدمه [الادب] و ضراح) نیز به معنی ماده‌ای بدلی و ارزان که در چیزی گران قیمت داخل کرده باشند، مانند مس در زر و سیم (زاید بر عیار) یا جگر سوخته در مشک، یا آب در شیر، و غیره. غالباً از غَلّ و غَش داشتن یا نداشتن کسی بحث می کنیم. نقد صوفی نه همه... الخ.

محک تجربه در چه موردی؟ چون دو بیت قبلی درباره صوفی از نوع ناخالص است، اینجا هم احتمالاً درباره اوست یا در درجه نخست به او باز می گردد، به ویژه که قافیه «غش» هم در بیت‌های ۱ و ۳ مشترک است، اگرچه بیت قابلیت تعمیم به هر آدم مشابهی را نیز دارد، چنان که عملاً هم در امثال به نام حافظ ثبت شده است. (دهخدا، امثال و حکم ۱، ۵۳۵)

۴. تَنَعَّم: از ماده «نعمت» = فراخ و آسان زندگانی گردیدن (منتهی الارب) بزرگان دین و عرفان از زیاده روی در کامرانی و به ناز و نعمت زیستن منع کرده‌اند. حدیث است: اَيَّاكَ وَ التَّنَعُّمَ فَإِنَّ عِبَادَ اللَّهِ لَيْسُوا بِمَتَنَعِّمِينَ. (جامع الصغير ۱، ۹۷، كنوزالحقائق در حاشیه جامع الصغير ۱، ۱۳۷؛ نقل از خرّمشاهی، حافظ نامه ۱، ۶۲۰) در كشف الاسرار میبیدی: ایاکم وَ النِّعَمَ... (۱، ۳۱) مولانا:

عشق، کار نازکان نرم نیست      عشق، کار پهلوان است، ای پسر

(کلیات ۳، ۱۱)

ابن فارض:

رُحْ مُعَافًى وَ اغْتَنِمْ نُصْحًى وَ إِنِّ شِئْتَ أَنْ تَهْوَى فَلْيَبْلُوى تَهْوى

(دیوان ابن فارض ۱۴۱)

(پند من بنیوش و به سلامت گذر کن و اگر / خواهان عشقی، راه بلا بسپر.) خود

خواجه:

در مصطفیٰ عشق، تنعم نتوان کرد چون بالش زر نیست، بسازیم به خشتی

و:

در طریق عشق بازی، امن و آسایش بلاست

ریش باد آن دل که بادرد تو خواهد مرهمی

اهل کام و ناز را در کوی رندی راه نیست

رهروی باید جهانسوزی، نه خامی بیغمی

۵. دنی: ایهام: الف. پست و فرومایه؛ ب. منسوب به دَن (در عربی مشدّد: دَنّ) =

خُم (به قرینه «باده») حافظ نظیر این ایهام را هم دارد. (نک. ح ۴۶۹/۲).

حیف باشد...: نظامی عروضی: «هر صنعت که تعلق به تفکر دارد، صاحب

صناعت باید که فارغ دل و مرفّه باشد، که اگر به خلاف این بود سهام [= تیرهای - م]

فکر او متلاشی شود و بر هدف صواب به جمع نیاید، زیرا که جز به جمعیت خاطر به

چنان کلمات باز نتواند خورد.» (چهار مقاله ۲۷) که از زبان امروزیان باید گفت: ما

کجاییم درین بحر تفکر، تو کجایی!

مولانا بر آن است که اسرار حق در دل غمگین و مشوّش راه نمی یابد:

در خانه غم بودن، از همت دون باشد

و اندر دل دون همت، اسرار تو چون باشد؟

( کلیات ۲، ۴۶ )

ده خدا این بیت را بدون ذکر نام گوینده آورده است:

غم دنیای دنی چند خوری؟ باده بخور غم ز غم خوردن تو رزق نگردد کم و بیش

(امثال و حکم ۲، ۱۱۲۷)

بیتی مشابه از حافظ (البته بدون ایهام مذکور):

تا کی غم دنیای دنی، ای دل دانا؟ حیف است ز خوبی که شود عاشق زشتی

بخواه: چنین است در دفتر دگرسانها از نیساری، اما قزوینی، سایه و برخی دیگر:

بخور. اقدم نسخ «بخواه» دارند، ولی «بخور» از تکرارهای لطیف و بلیغ است. بعید

هم نیست که تغییر به یکی از دو صورت از سوی خود شاعر صورت گرفته باشد، الله

اعلم.

۶. ساقی: به نظر نمی رسد کسی جز سقاییت کننده کاینات و محبوب عارفان باشد،

به ویژه که مژگان این همه عاشق از درد محبت او خونپالا است.

گونه: با ایهام به معنای عارض و خدّ (به قرینه «رخ»)

نقش بر آب: چند بار این عبارتِ بس ایهامی را که خط یار نقشی بر آب است آورده است. (۳۱/۳ و ۳۱۳/۱) خط (مشکین، مشکى) نقشی است بر روی آب رخسار یا رخسار چون آب (از حیث سپیدی، شفافیت، لطافت، طراوت، آبداری و غیره) نیز با ایهام به افتادن نقش و عکس آن در دیده‌گریان شاعر، ضمن این که ایهام سومى مشعر بر نومیدی شاعر از رسیدن به آرزوی خود در آن هست. (نیز بنگرید به سخنی که از بهاء ولد در شرح ۳۱/۳ نقل کرده‌ام در این باره که: در اوج نومیدی از دیدار یار هم می‌توان او را در دل صافی و اشک اخلاص مشاهده کرد.)

۷. ناصر بخارایی هم دلق و سجاده را با هم صرف شراب و سماع می‌کند:

ببر سجاده تقوی و رهن ساغر می کن

بگیر این خرقة ناموس و بر بانگ ربابی ده

(دیوان ۳۶۹)

ساقی: آنچه در باب بیت قبل ذکر شد در اینجا هم صدق می‌کند.

- ۱ خوش است خلوت، اگر یار، یار من باشد
- نه من بسوزم و او شمع انجمن باشد
- ۲ من آن نگین سلیمان به هیچ نستاتم
- که گاه گاه بر او دست اهرمن باشد
- ۳ روا مدار، خدایا، که در حریم وصال
- رقیب محرم و حرمان نصیب من باشد
- ۴ همای، گو: مفکن سایه شرف هرگز
- بران دیار که طوطی کم از زغن باشد
- ۵ بیان شوق چه حاجت، که حال آتش دل
- توان شناخت ز سوزی که در سخن باشد
- ۶ هوای کوی تو از سر نمی رود، آری
- غریب را دل سرگشته با وطن باشد
- ۷ بسان سوسن اگر ده زبان شود حافظ
- چو غنچه پیش تو اش مهر بر دهن باشد

۱. به احتمال زیاد متأثر از سعدی است:

انصاف نباشد که من خسته رنجور      پروانه او باشم و او شمع جماعت  
(غ ۱۳۵)

حافظ هم در حقیقت خود را به پروانه مانده کرده است.

۲. ناصر بخارایی:

به گرد خاتم لعل خط پیروزه پیدا شد

چرا باید که آن خاتم به دست اهرمن باشد؟

(دیوان ۲۴۹)

حیف است صحبت تو شب و روز باریب      آری، به دست دیو نه لایق بود نگین

(همان ۳۶۳)

(درباره سلیمان و نگین یا خاتم و اهرمن، نک. ح ۵۹/۲؛ در خصوص آصف و گم

شدن خاتم: ح ۲۴/۵).

دست: ایهام دارد به معنای تسلط و غلبه: «میان سلطان محمد و برکیارق پنج بار مصاف افتاد، چهار بار دست برکیارق را بود.» (راحة الصدور ۱۴۸) نظیر آن در حافظ: ...  
جم وقت خودی ار دست به جامی داری (۴۳۹/۱)

أهرمن: = اهریمن، آهرْمَن، و به صورت محرف: اهرن (در برهان) پارسی میانه  
ahriman اوستایی angra-mainyu، انگرا = بدخواه، دشمن؛ مَئینو = روح و اندیشه،  
مشتق از ریشه «من» man = اندیشیدن [همریشه با پارسی میانه «مَینتن» = اندیشیدن،  
پارسی دری «منش» و همریشه در زبانهای فرنگی با mind انگلیسی = ذهن و فکر،  
صفت آن mental و نظایر اینها - م] (فرهنگ ریشه‌شناختی، به تلخیص) واژه «اهرمن»،  
بنابر آنچه ذکر شد، به معنای روح یا اندیشه شریر، دشمن و ستیزه‌گر است و نام  
سرکرده دیوان و برترین دشمن آهورَه مزدا (هرمزد). او برای برانداختن هرمزد،  
دیوان را آفرید، که شمار آنها هفت است و در برابر هفت امشاسپند (= فرشته مقدس و  
مقرب) قرار دارند. اهریمن از ماده یا سرشت تاریکی زاده شده، و آن تاریکی را که  
جای اوست «بی سر تاریکی» می خواندند. او، برخلاف هرمزد که پیش‌دان و پیش‌آگاه  
است یعنی پیش از تکوین هر چیز از آن باخبر است، پس‌دان یا پس‌آگاه است. دروغ،  
آز، جادویی، شهوت، ویرانگری، پیرسازی، پوسیده‌گردانی، بیماری، مرگ و  
همانندان اینها خوی و کردار اوست. آنگاه که برای ستیز با هرمزد می‌تازد، رشک و  
کین جهان را فرامی‌گیرد، اما سرانجام شکست می‌یابد و به جایگاه خویش (تاریکی)  
می‌گریزد و جهان سرشار از روشنی و نیکی می‌شود. گوشه‌ای از پندار و کردار او:  
«اهریمن گفت: مرا باشنده آمد (= مسلم شد) پیروزی، زیرا آسمان را شکستم و به  
تیرگی و تاریکی پلید ساختم و آن را به بارو گرفتم (= قلعه خود ساختم). آب را پلید  
کردم و زمین را سفتم و به تاریکی پلید کردم. گیاه را خشکاندم و گاو را میراندم و  
کیومرث را بیمار ساختم و سیارات تار را در برابر روشنان گماردم و شهر (= کشور) را  
گرفتم.» (عباراتی از متون پهلوی، نقل از مهرداد بهار، اساطیر ایران ۱۵؛ درباره تازش  
اهریمن بر آفرینش، نک. از همین مؤلف فقید: پژوهشی در اساطیر ایران ۵۳-۵۶). این  
گونه باورهای دین مزدیسنی در عصر اسلامی نیز بیش و کم شناخته بوده، برای نمونه  
محمد بن طاهر مقدسی در اثر ارجمند خود آفرینش و تاریخ (البدء و التاریخ) می‌نویسد:  
بسیاری از مجوس [= زردشتیان - م] به رستاخیز و بعث اقرار دارند. و یکی از مجوس  
فارس مرا خبر داد که: چون فرمانروایی اهریمن سپری گردد و کار به هرمز سپرده آید،

کد و رنج و تاریکی و مرگ و بیماری و ناخوشی از میان برخیزد و خلق همه به گونه روحانیان درآیند، همیشه در روشنا و آرامشی جاودانه. (ترجمه شفیع کدکنی ۱، ۳۶۵) سرانجام، درباره اهریمن می توان گفت که او، هرچند از برخی جهات فروتر از هر مزد و سرانجام مقهور و مغلوب اوست، لیکن در سراسر رویارویی با او به صورت نیرویی تقریباً معارض و معادل یا قدرتی به اصطلاح «قَدَر» ظاهر می شود، و همین هماوردی و چالش همیشگی این دو است که سبب اسناد ثنویت به این دین شده (اگرچه بحثهای بسیار له یا علیه آن جریان داشته) اما به طور کلی و در مقام سنجش می توان گفت که در ادیان وحدتگرا، از جمله اسلام، ابلیس یا شیطان از نظر میزان اقتدار به هیچ روی قابل مقایسه با اهریمن در کیش زردشتی نیست و همواره مطیع و منقاد حضرت حق است، چه اساساً خود یکی از آفریده های او و کار و کردار و حوزه و حیطه عمل و دخالت او تحت حکمت بالغه الهی است، و چنان که در جای خود ذکر شده، حتی در برخی مکاتب تصوف به ابلیس به چشم موجودی بیچاره، بی اختیار و قابل ترحم نگریسته اند.

از بیت برمی آید که نگین، به ویژه که از آن سلیمان باشد، گرچه به طبع ارجمند و حتی تنفیذ کننده حکم ملوکانه است، لیکن ارج و ارزش آن نه در نفس نگین، بلکه در آن دستی و انگشتی است که بدین گوهر آراسته می شود، چنان که:

گر انگشت سلیمانی نباشد      چه خاصیت دهد نقش نگینی؟

حال و بر همین پایه، شاعر (به قول خود) از «عزیز نگینی به دست اهرمنی» سخن می گوید، و شاید زبان حال این استعاره را بتوان در چیزی یافت که زمانی برای خواجه سخت گرامی بوده، لیکن در هنگام سرایش شعر به دست کسانی افتاده که آنان را چونان بیگانگانی بدسرشت می انگارد. بدین سان شاعر اکنون احتمالاً در حال بازاندیشی آن چیزی است که روزگاری آن را ارزش تلقی می کرده، و حالا نتیجه می گیرد که: اگر یکچنین ارزش و موهبتی به سادگی بتواند ارزانی ناشایستگان نیز بشود اساساً چگونه می توان آن را ارزش نام نهاد و اعتباری برایش منظور کرد؟ (به حدس این نگارنده در سخن پایانی بنگرید.) همچنین بیت بیانگر ابا و مناعت طبعی است که مانع می آید تا شاعر به هر آن چیز دست فرسود یا دست خورده دیگران سر فرود آرد.

۳. حرمان: مصدر مجرّد = بازداشتن و بی بهره گردانیدن (مستهلک الارب) واژه های حریم، محرم و حرمان از یک ماده اند، چه حریم و حرم به معنی مکان منع شده از

ورود و مجازاً محترم و مقدّس است، و «مَحْرَم» آن است که در حریمی راه دارد. (نک. «حرم - حریم - حرمت» در: ح ۶۰/۵). بنابراین، هرسه واژه در بیت از نظر بدیعی جناس اشتقاق یا اقتضاب‌اند. همچنین «نصیب» در معنای تهکمی است، زیرا این که حرمان نصیب کسی باشد در حکم «بهره‌بی‌بهرگی» است، که خود پارادوکس است. ۴. همای: مرغ استخوان‌خوار یا استخوان‌ربا، نماد سعادت بخشی است، و «همایون» (= خجسته) همان «هماگون» است. (نک. ح ۱۰۰/۲).

زغن: مرغ گوشت‌ربای باشد، و خاد نیز گویند، چنان که رودکی گفت:  
 جمله صید این جهانیم، ای پسر      ما چو صعوه، مرگ برسان زغن  
 (لغت فرس)

هم از رودکی:

هرکرا راهبر زغن باشد      گذر او به مرغزن باشد  
 (آثار منظوم ۵۸۳)

(مَرغَزَن یا مَرزَغَن = گورستان زردشتیان) زغن: غلیواژ (فرهنگ قوّاس) = غلیواج، غلیو، گلیواژ، گلیواژ (غَل، کل، گل در طبری موش، و بر روی هم یعنی موش‌گیر؛ معین، حاشیه برهان) موش‌گیر، موش‌خوار، کورکور، کورکوره، جوجه‌ربا، چوزه‌لوا، پَژن، خاد، خات، پرآزاران، جنگلاهی، چنگلاهی، گید، خشین‌بند. پرنده‌ای از راسته شکاریان روزانه، از دسته بازها، که در حدود هفت گونه از آن شناخته شده و همه متعلق به نواحی گرم و معتدل آسیا، اروپا و افریقایند. جزو بازهای متوسط‌القامه، بسیار متهور، چابک، تندحمله، قوی و خونخوار است. (معین) گفته‌اند سالی نر و سالی ماده یا نیمی از سال نر و نیمی ماده است. از همین روی است که مخنّان یا آنان که دو سیرت متضاد از خود بروز می‌دهند، غلیواژی یا نرمادگان غلیواجی خوانده می‌شوند؛ سنایی:

شاد بادی همچنین هر جا که باشی، مرد باش

مر زغن را بخش سالی مادگی، سالی نری  
 (دیوان ۶۵۹)

برای زغن خواصی هم قایل بودند، مثلاً: خون خشک‌شده او بر جای زخم یا گوشت‌رفتگی برای التیام و ترمیم، و استخوان ساییده وی برای دمل به کار می‌رفت. (منیژه عبد‌الهی، فرهنگنامه جانوران ۶۷۴)

زغن را، برخلاف باز و شکاریان همانند آن، فرومایه می‌دانستند و قابلیت صید را

در او نمی یافتند؛ نظامی:

غلیواژ را با کبوتر چه کار؟ به باز ملک درخور است این شکار  
(شرفنامه ۵۶ م و ح)

در اشعار حافظ نیز مظهر پستی است، همچون:

دولت از مرغ همایون طلب و سایه او زان که با زاغ و زغن شهپر دولت نبود  
۵. سخن: در نخستین متون شعر دری، اغلب «سَخَن» (به ضم «خ») تلفظ و با  
واژه‌هایی چون بُن، مَکُن و غیره قافیه می‌شد، همچنان که وقتی حرکت ضمه اشباع  
می‌شد به «سَخون» بدل می‌گشت؛ رودکی:

بودنی بود، می بیار کنون رطل پر کن، مگوی بیش سخون  
(آثار منظوم ۵۸۵)

در شاهنامه در اکثر موارد به ضم «خ» است، اما در اقلیتی از موارد در موضع قافیه،  
واج «خ» مثل امروز مفتوح آمده و با واژه‌هایی مانند تن، زن و من قافیه شده است، مثل:

چو رستم بیاید به فرمان من ز من نشود سرد هرگز سَخَن  
(۲۲۸، ۶)

ز رستم چو بشنید بهمن سَخَن روان گشت با موبد پاک تن  
(همان ۲۴۳)

در حدود عصر حافظ بر روی هم می‌توان گفت که این نسبت معکوس شده، یعنی  
ضمه در «خ» در اقلیت قرار دارد، اما همچنان در اشعار دیده می‌شود (شاید تحت تأثیر  
قدیم‌تران). البته در حافظ، در تمام قوافی، «سَخَن» به فتح آمده است.

۶. وطن: به کدام مفهوم یا مصداق؟ بی‌گمان وطن در درجه نخست به معنای زادگاه  
و زادبوم فرد است، لیکن مدلول این واژه به مرور ایام دگرگونی پذیرفته است. در  
حدود سده چهارم، که روح قومی و حماسی غلبه داشت، وطن همان معنای زادگاه و  
خاستگاه شخص داشت، خواه از کوچکترین سطح همچون روستا تا گستره‌هایی  
وسیع‌تر چون شهر و سرانجام کشور یا در سطح قومی، منطقه‌ای که هم قومی‌های  
کسی در آن سکنی داشته‌اند. این معنای وطن، به‌ویژه به لطف وجود فردوسی سده  
چهارمی و اثر سترگ و تاریخ‌ساز او شناخته‌تر از آن است که به درازکشی سخن  
درباره‌اش نیاز باشد. اما مفهومی دیگر از وطن نیز با گسترش تصوف و عرفان، پس از  
سده پنجم پدید آمد که جنبه معنوی و مجرد داشت و زاده اندیشه عارفانه بود؛  
اندیشه‌ای که به طبع بر شخص حافظ نیز به عنوان یکی از پروردگان مکتب عرفان اثر



گذارد. شفيعی کدکنی در مقاله‌ای در ضمن بررسی معانی گوناگون وطن در میان پیشینیان ما، درباره مدلول عارفانه آن می‌نویسد: صوفیه، بیشتر تحت تأثیر تعالیم اسلام، وطن به معنای قومی آن را نمی‌پذیرفتند و حتی روایت معروف «حُبّ الوطن من الایمان» را تفسیر و توجیهی خاص می‌کردند که در حوزه تفکرات آنها عالی است. آنها انسان را از جهانی دیگر می‌دانستند که چند روزی قفسی ساخته‌اند از بدنش، و باید قفس تن را بشکنند و در هوای «وطن مألوف» بال و پر بکشاید. به همین مناسبت کوشیدند که منظور از حدیث حُبّ الوطن را شوق بازگشت به عالم روح و عالم ملکوت بدانند. آنها می‌دانند از کجا آمده‌اند و به کجا می‌روند. پس پرسشی از نوع «به کجا می‌روم، آخر نمایی وطنم» با اسلوب تفکر مولانا سازگار نیست. در مسیحیت نیز این تفکر وجود دارد که وطن ما عالم جان است، و سنت اگوستین گفته است: آسمان، وطن مشترک تمام مسیحیان بوده است. قبل از مولانا، شهاب‌الدین سهروردی در «کلمات ذوقیه» یا «رسالة الابراج» خود نظیر همین تفسیر را از حُبّ الوطن کرده و گفته است: «بدانید، ای برادران تجرید [...] فایده تجرید، سرعت بازگشت به وطن اصلی و اتصال به عالم علوی است.» («تلقى قدما از وطن»، بخارا، ش ۷۵، فروردین - تیر ۱۳۸۹، ص ۲۶-۲۷، به تلخیص.) نجم رازی: «باز آن مهر و محبت در دلشان بجنبند، دیگر باره قصد آشنایان و وطن حقیقی کنند.» (مرصاد ۱۰۳)

و اما «وطن» در بیت متن به گونه‌ای است که هم وطن محسوس و معمول (شیراز) می‌تواند برداشت شود، و هم «مسکن مألوف» به مفهوم مجرد، یعنی وطن بشر پیش از نزول به این جهان، همچنان که معاصر او، سلمان، نیز به همین معنی می‌گوید:

پیش ازینم جای در خمخانه‌ها بودی مدام

باز سلمان را گریبان می‌کشد حُبّ وطن

(دیوان ۲۵۵)

۷. سوسن ده‌زبان: بهاء ولد: «نرگس و بنفشه‌زار وی نوع دیگر است، سوسن ده‌زبان او نوع دیگر است.» (معارف ۳۷) فروزانفر در حواشی و تعلیقات کتاب: آن را سوسن آزاد نیز گویند و ده‌زبان دارد و زنبق نیز نامیده می‌شود. تحفه حکیم مؤمن، مخزن‌الادویه، برهان قاطع، آندراج در ذیل «سوسن». و سنایی گوید:

رسمان‌وار ار نخواهی پای چون سر، سر چو پای

ده‌زبان چون سوسن و یک چشم چون سوزن مباش

(همان ۲۴۷) (درباره سوسن، نک. ح ۴۴/۶؛ برای اطلاع بیشتر: گرامی، گل و گیاه در

هزار سال شعر فارسی ۲۰۱-۲۰۹؛ منوچهر امیری، فرهنگ الابنیه ۲۱۷-۲۱۸)  
 چو غنچه...: غنچه گاهی به دلیل فرو بستگی اش خاموش و رازناک است، و از  
 همین روست که باز شدن آن را تعبیر به دریدن پرده آن کرده اند، مثل:... پرده غنچه  
 می درد خنده دلگشای تو (۴۰۳/۱) یا: سخن در پرده می گویم، چو گل از غنچه بیرون  
 آی... (۴۴۵/۳) سلمان، در ارتباط غنچه با راز:  
 می دهند آوازه گل بلبلان، خیز، ای صبا

از دهان غنچه رو در گوش ساقی راز کن

(دیوان ۲۴۸)



اگرچه برخی ابیات غزل قابلیت تأویل عرفانی نیز دارند، اما این نگارنده احتمال  
 می دهد که شعر به ماجرای واقعی مربوط بوده باشد، و می پرسد: آیا ناظر به واقعه  
 معروف غربت و هجرت خواجه از شیراز و تقریب یافتن رقبا و بدگویان او نیست؟  
 غزل بابیان حرمان شاعر از یار و بهره مندی دیگران از پرتو وجود او آغاز می شود،  
 و به دنبال آن سخن از نگرینی است که گاه در انگشت اهریمن است. باز در بیت ۳  
 اشاره ای می کند به بی بهرگی خود از دلدار و کامروایی «رقیب» به عنوان نمادی از  
 دشمنی و آزارگری. آنگاه شکوه می کند از آن «دیار» که در آن طوطی خوش سخن  
 (پرنده ای که حافظ بارها چون استعاره ای از شاعر آورده) فروتر از زغن بدآواز (شاید  
 مدعیان شاعری در محیط او) انگاشته شده است. در بیت ۶ نیز باز ذکر غربت و شوق  
 بازگشت به زادبوم می رود. بیت آخر هم در بیان سکوتی است که گاهی در مقاطع  
 اشعار او می آید، و در اینجا، هرچند می توان آن را به خاموشی در برابر دلدار نیز  
 تفسیر کرد، لیکن شاید هم بتوان آن را حاکی از تسلیم و تن به قضای روزگار دادن در  
 آنجا که کاری از دست شاعر بر نمی آید نیز دانست، یعنی ترک تلاش و کشاکش. اگر  
 این مجموعه را همبر نهیم و یکجا بنگریم، مشکل بتوان گفت که شعر بدون مقدمه یا  
 بی ارتباط با رویدادی بیرونی سروده شده است. بدین قرار، شعر، با وجود تنوع نسبی  
 برخی مضامین آن، دارای محوری واحد و برخوردار از پیوستگی موضوعی است.

- ۱ کِی شعر خوش انگیزد، خاطر که حزین باشد؟
- یک نکته ازین دفتر، گفتیم و همین باشد
- ۲ از لعل تو گر یابم انگشتی زِ نهار
- صد مُلک سلیمانم در زیر نگین باشد
- ۳ غمناک نباید بود از طعن حسود، ای دل
- شاید که چو وابینی، خیر تو درین باشد
- ۴ هرکو نکند فهمی زین کِلک خیال‌انگیز
- نقشش به حرام، ار خود صورتگر چین باشد
- ۵ جام می و خون دل، هریک به کسی دادند
- در دایره قسمت، اوضاع چنین باشد
- ۶ در کار گلاب و گل، حکم ازلی این بود
- کاین شاهد بازاری، وان پرده‌نشین باشد
- ۷ آن نیست که حافظ را رندی بشد از خاطر
- کان سابقه پیشین تا روز پسین باشد

۱. زریاب خویی این بیت را مضمون عبید بن الابرص اسدی، از شعرای جاهلی عرب می‌داند، و این که به استناد الاغانی (ج ۲، اخبار عبید بن الابرص) روزی عبید بر منذر بن ماء السماء وارد شد که او در خشم بود و هر که در آن روز بر وی فرود می‌آمد به قتلش فرمان می‌داد. منذر مطابق عادت قصد قتل عبید کرد، لیکن از او خواست تا پیش از مرگ شعری بخواند، و او در حال بیم مرگ گفت: *حَالُ الْجَرِيضِ دُونَ الْقَرِيضِ*. (حال آدم اندوهگین برای شعرگویی مناسب نیست). این جمله او با دیگر جملاتی که آن روز گفت، جزء امثال عرب شد. (آئینه جام ۳۲۱-۳۲۲؛ جمله مذکور را در امثال آورده‌اند، مثلاً میدانی در مجمع الامثال. نک. فرائد الالاک فی مجمع الامثال ۱، ۱۵۹. نیز: در حق کسی گویند که او را در امری مانعی پیش آید. منتهی الارب) اما این نگارنده نمی‌داند آیا برای یکچنین موضوع عام، معمول و معلومی باید به متون و منابع، آن هم لزوماً یا ترجیحاً اشعار و امثال عرب، رجوع و در آنها کند و کاو کرد؟ البته اطلاع از این یا آن

مضمون مشابه، فی نفسه بد یا بیفایده نیست، اما مربوط کردن شعر حافظ به چنان ماجرای قدری محل سؤال است، زیرا متون پارسی پر است از امثال آن؛ مثلاً انوری در یک رباعی می‌گوید:

روزی که خرد سرشک رنگین ریزد      اندیشه چگونه رنگ شعر آمیزد؟

(دیوان ۲، ۹۷۵)

به گمان من، اگر قرار باشد منبع تأثری برای بیت حافظ ارائه شود، تأثیرپذیری از همین شعر انوری یا مشابهات آن بسی محتمل‌تر می‌نماید تا آنچه استاد زریاب گفته‌اند. خاقانی نیز در شکوایی به این مطلع:

قلم بخت من شکسته‌سر است      موی در سر ز طالع هنر است

می‌گوید:

نقش امید چون تواند بست      قلمی کز دلم شکسته‌تر است؟

(دیوان ۶۲)

شعر خوش: قزوینی: شعر تر؛ دیگر چاپها هم میان این دو در تغییرند، اگرچه «تر» بر روی هم چربش دارد. نیساری، با آن که قدیم‌ترین نسخ ایشان «خوش» دارند، و برخلاف رسم غالب خود، «تر» ضبط کرده‌اند. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۵۵۸). شاید قزوینی در این مورد نیز (همچون بسی موارد مشابه) ما را به ضبط خویش خوینگر کرده باشد. البته «شعر تر» در حافظ مسبوق به سابقه است، مثل: بدین شعر تر شیرین، ز شاهنشاه عجب دارم... (۱۴۵/۱۲) و... این قدر دانم که از شعر ترش خون می‌چکید (۲۲۵/۸). اگر هرآینه بتوان گفت حافظ از این بیت سعدی (حاوی ایهام در «تر») تأثیر گرفته است:

آب شوق از چشم سعدی می‌رود بر دست و خط

لاجرم چون شعر می‌آید، سخن تر می‌شود

(غ ۲۷۲)

آنگاه «تر» وجهه بهتر و توجیه بیشتری می‌یابد. هریک از این دو هم مزایای خاص خود دارد، مثلاً «خوش» هم معنای خوب دارد و هم شاد (در برابر «حزین») و «تر» گویای آبداری و طراوت است، و جناس هم با «دفتر» پدید می‌آرد.

دفتر: قزوینی: معنی؛ «دفتر» ایهامی است: الف. دفتر حاضر؛ ب. این که این موضوعی وسیع و در حدّ یک دفتر است، درحالی که یک نکته از این همه بیشتر نگفته‌ایم. «معنی» به معنای موضوع، امر، مقال، مقوله و امثال اینها نیز هست، که این

هم با معنای معروف آن تولید ایهام می‌کند.

۲. انگشتی: در قدیم، و از جمله در زمان حافظ، به همین صورت به کار می‌رفته، ولی ظاهراً در حدود عصر صفویه به صورت «انگشتر» نیز رایج شده (مثل واژه «دستوری» به معنی اجازه و امر، که بعدها «ی» از آن افتاده و «دستور» شده است). در وجه اشتقاق آن اختلاف است. محمد معین معتقد است: از سده چهارم به بعد همه جا «انگشتی» آمده ولی از سده دهم «انگشتر» رایج گردیده است. (یغما، س سیزدهم، ش اول، ص ۵۲ به بعد، نقل از دهخدا، حاشیه «انگشتر»). مطابق جستجوی این نگارنده، در شاهنامه تمامی موارد به همان صورت «انگشتی» است. این در حالی است که در فرهنگ ولف فقط یک مورد «انگشتر» ثبت شده، و در فرهنگ تاریخی زبان فارسی هم تنها شاهد شعری برای «انگشتر» همان بیت مورد نظر ولف است. (نک. فرهنگ شاهنامه و فرهنگ تاریخی، ذیل «انگشتر»). همان بیت در چاپ مسکو هم آمده است:

همان با درفش همایون شاه      هم انگشتر تور با من به راه

(۱، ۱۲۷ ب ۷۸۹)

اما همین مورد در طبع خالقی مطلق به صورت «انگشتی تور» است. (۱، ۱۴۶ ب ۹۱۴؛ در حاشیه هم نوشته شده که برگرفته از ۹ نسخه است). همین هم درست می‌نماید، و بدین سان آن مورد استثنایی هم منتفی می‌شود. در فرهنگ تاریخی فقط یک شاهد دیگر برای «انگشتر» آمده: «بفرمود تا آب چاه برکشند. آب غلبه کرد. بسیار خواسته [= مال، وجه - م] بر آن هزینه کرد و چاه پاک شد و انگشتر نیافتند.» (تاریخ بلعمی، نسخه عکسی آستان قدس، تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۴۴، ص ۹۲، س ۱۴) مطابق بررسی این نگارنده، در چاپ عکسی مذکور، از ص ۹۱ تا ۹۲ در «خبر سقوط خاتم النبى علیه السلام من ید عثمان فی بئر اریس» جمعاً ۱۵ بار «انگشتی» آمده و فقط در سطر ۱۴ (مورد ارجاع در فرهنگ تاریخی) «انگشتر» است، که ظاهراً سهو قلم کاتب است. در تاریخ بلعمی به تصحیح محمد تقی بهار، ۱۳۴۱، در ماجرای آن خاتم در تمامی ۱۷ مورد «انگشتی» آمده و به همین سان در تاریخنامه طبری گردانیده منسوب به بلعمی [۱] بخش چاپ نشده، به تصحیح و تحشیه محمد روشن، باز در همه جا به همان صورت است.

بدین سان و تا اینجای کار، نظر زنده یاد معین تأیید می‌شود که گفته‌اند تا سده دهم در همه جا «انگشتی» به کار رفته است. (اگرچه ای کاش ما نیز چون غربیان دارای

منابع بنیادین کافی می‌بودیم تا بتوانیم اظهار نظر دقیق، آماری و مستند در این گونه ابواب بکنیم.)

زنهار: (و زینهار) = امان: «بعضی بگریختند و بعضی زنهار خواستند.» (قصص قرآن مجید، برگرفته از تفسیر سورآبادی ۳۵۱) فردوسی:

کشیدندشان خسته و بسته خوار به جان خواستند آن زمان زینهار

(شاهنامه ۱، ۳۸)

انگشتی زنهار: انگشتی که شاهان فرستادندی کسی را به نشانه امان. (دهخدا، یادداشت مؤلف، ذیل «انگشتی») هم دهخدا در ذیل «انگشتی زنهار» شواهدی دارد، در رأس همه، همین بیت حافظ، و نیز این بیت سلمان:

طالب انگشتی زینهار است این زمان آن که جست انگشتی مُلک جم زین پیشتر  
(در طبع مشفق: ... آن که می جست او نگین ملک... ص ۵۰۸) «انگشتوانه [= انگشتی - م] به وی داد. گفت: او را بگوی که در زنهار.» (سمک عیار ۵، ۳۹۰)

ملک سلیمان: در باب معنای آن در بیت، دو بلکه سه احتمال هست: الف. این که کنایه از ولایت فارس (از جمله شیراز) باشد، همچنان که در چند بیت حافظ «ملک سلیمان» را به همین معنی می‌دانند، مثلاً در این بیت (در برابر «زندان سکندر» یعنی یزد):

دلم از وحشت زندان سکندر بگرفت رخت بر بندم و تا ملک سلیمان بروم  
علامه قزوینی در تحقیقی دقیق «ملک سلیمان» را بی هیچ شکی به معنای فارس می‌داند. «وصاف در اواخر شرح حال سعد بن زنگی گوید، ص ۱۵۵: بیست و نه سال در سرّه مملکت سلیمان سکه و خطبه را به القاب زاهره و اسماء فاخره مزین و معلّی گردانید [...] (و کذلک در سعدی) "وارث ملک سلیمان" دیده می‌شود [گلستان ۵۴، دیباچه - م] که معلوم می‌شود اولاً که در آن از منہ ملک سلیمان (نمی‌دانم عجله به چه علت و به چه تقریب) از جمله نعوت مُلک فارس بوده است، و ثانیاً وارث ملک سلیمان هم جزء القاب رسمی ملوک فارس بوده است.» علامه به خلط «تخت جمشید» و «تخت سلیمان» با یکدیگر هم اشاره و نمونه‌هایی از متون در این باره ارائه کرده‌اند. (نک. یادداشتها ۳، ۳۱۲-۳۲۱). در دهخدا نیز شواهد متعدد از آن هست. (نک. ذیل «ملک سلیمان»). ب. این که «ملک سلیمان» را بدون ارتباط با فارس، و تنها به معنای قلمرو سلیمان (مظهر حشمت و اقتدار) بدانیم. ج. شاید هم با توجه به عادت ایهام‌گرایی خواجه بتوان قلمرو حضرت سلیمان را معنای اصلی، و ولایت فارس را

(که البته شاعر برای آن هم عظمت قایل است) معنای ثانوی دانست.

اکنون شاید بتوانیم زبان حال بیت را با نظری به نمادهای آن بیش یا کم دریابیم: لب معشوق را پیشتر نماد روحبخشی و نیرودهی خواندیم. (نک. ح ۳۴/۸). در بیت حاضر هم همین مفهوم را می‌توان اراده کرد همراه با صفتی دیگر، که آن هم داخل در حوزه دلالتی این نماد است، و آن سخنی است که به صورت لطف یا قهر و امر یا نهی از آن صادر می‌شود، که هم می‌تواند عاشق را در امان بدارد و کامیاب کند، و هم به عکس، قادر است او را به بیم و نومیدی دوچار سازد. البته در سنت شعر قدیم، لب را مظهر امید (در برابر زلف، که نشان بیم است) نیز می‌دانستند. به هر حال، شاعر می‌گوید: اگر از سوی لب دلدار کلام یا پیام امید، مهر، مدارا و خلاصه هرآنچه نیروبخش است صادر شود به منزله آن است که انگشتی امان از این خاتم (که ختم کلام و فصل خطاب در همه چیز است) به من اعطا شده، و آنگاه جهان به کام و زیر فرمان من خواهد بود. در اشعار دیگر، لب یار چون نگینی یا خاتمی است که اسم اعظم (=الله) بر آن حک شده، و همین سبب نگهداشت دوستدار او از هرگونه عنصر اهریمنی است، چنان که:

سزد کز خاتم لعلش زخم لاف سلیمانی

چو اسم اعظم باشد، چه باک از اهرمن دارم؟

م: (سلیمانم) شناسه ملکی متعلق به «نگین» (=در زیر نگینم باشد).  
 ۳. و عَسَىٰ أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئًا وَهُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ (بقره ۲۱۶) (و بسا که چیزی را بد می‌دارید، و حال آن‌که برای شما بهتر است).

حسود: پیشتر در بیتی از او مدلولی چون ابلیس داشت. (نک. ح ۱۳۵/۷). اما در غزل حاضر، با توجه به ساختار معنایی آن، بیشتر احتمال می‌دهم که مراد، حاسدان شعر شاعر و کسانی باشند که بر قبول عام او از این رهگذر رشک می‌برند و بر او خرده می‌گیرند؛ اگرچه از این روی که سر رشته هر حسدی به ابلیس باز می‌گردد مانعة الجمع با آن نیست.

وادیدن: «وا» در این فعل پیشوندی، صورتی است از «باز»، که هم معنای دوباره دارد و هم افاده معنای دقت در فعل پس از آن می‌کند. در دهخدا هر دو معنی ذکر شده است: وادیدن: الف. دوباره دیدن، دیگر باره دیدن:

گشودم سرسری بر روی دنیا چشم، زین غافل

که دیدنهای رسمی در عقب وادیدنی دارند

(آندراج به نقل از بهار عجم و فرهنگ ترک‌تازان) ب. نیک دیدن، به دقت دیدن  
(یادداشت مؤلف)  
نظامی:

بسا قفلا که بندش ناپدید است      چو وایینی، نه قفل است آن، کلید است

[خسرو و شیرین ۴۱۵-م]

مولوی:

چونک وادیدیم، او منصور بود      ما همه ظلمت بدیم، او نور بود

[مثنوی ۳، ۲۵۷-م]

همچنین در فرهنگ مذکور بیت حافظ در ذیل معنای اخیر ذکر شده است.  
۴. نقش به حرام: کنایه از کسی که قدی و قامتی و ترکیبی دارد لیکن به غایت کاهل و هیچکاره بود، و او را عوام کوده به حرام می‌گویند. (برهان) (کوده = انباشته و توده خاک؛ ظ. اینجا = حجم و هیکل) دیگر فرهنگها هم نظیر همین تعریف را دارند. آیا به واقع همین معنی در بیت مورد نظر بوده؟ در این صورت نقش صورتگر چیست؟ آیا «حرام» در اینجا ناظر به حرام بودن نقاشی و صورتگری در اسلام (مطابق عقیده زریاب خویی، که نقل خواهد شد) است، یا «نقش به حرام» یعنی حرامزاده (نظر غنی، یادداشتها ۲۹۶)؟ آیا حافظ «حرام» را، قطع نظر از حرمت تصویرگری، و به معنای رایج یعنی بیهوده و هبا و هدر نیاورده؟ و یا قصد ایهام به هردو معنی را نداشته؟ به نظر می‌رسد در این مورد نیز سعی در ارائه یک معنای واحد و بسیط به دور از روح و روال ایهامی شعر خواجه باشد.

صورتگر چین: چینیان به طور کلی در صنایع و هنرهای ظریف، کارهای دستی، نقاشی، صورتگری، و ساختن ظروف منقوش و بدیع، اسوه روزگاران بوده‌اند. «صورتگر چین» در متون ادب فراوان آمده؛ امیر معزی:

صورتگر چین از حسد صورت خویش      هم خامه شکسته‌ست و هم انگشت گزیده‌ست

(دیوان ۷۷۴)

سعدی:

صورت‌نگار چینی، بی‌خویشتن بماند

گر صورتت ببیند، سر تا به سر معانی

(غ ۶۱۳)

هم او در جای دیگر «صورتگر دیبای چین» گفته، که گویای صورت‌نگاری چینی‌ها بر روی پارچه است:



صورتگر دیبای چین، گو صورت رویش بین

یا صورتی برکش چنین، یا توبه کن صورتگری

(غ ۵۴۲)

عماد فقیه هم چند بار دارد، مثل:

تا بشکنند خامه و در حیرت اوفتند      بنمای نقش روی به صورتگران چین

(دیوان ۲۴۲)

زریاب بر آن است که مراد حافظ مانی است، و این بیت او را به شاهد نقل کرده

است:

وگر باور نمی داری، رواز صورتگر چین پرس

که مانی نسخه می خواهد ز نوک کلک مشکینم

البته در این که در متون ادب مانی را به صورتگری ستوده و از ارزنگ یا ارتنگ او

چون نماد صورتگری یاد کرده اند تردیدی نیست، چنان که مثلاً فردوسی می گوید:

بدان چرب دستی رسیده به کام      یکی برمنش مرد، مانی به نام

به صورتگری گفت: پیغمبرم      ز دین آوران جهان برترم

(شاهنامه ۷، ۲۵۱)

و باز در این که حافظ در بیت اخیر از مانی نام برده؛ اما نه در همین بیت مسلم است که

«صورتگر چین» همان مانی است، و نه اساساً در بیت متن می توان آن را با اطمینان به

مانی ربط داد، زیرا صورتگر چین عنوانی است عام برای هر چینی نقاش. همچنین

ایشان «صورتگر چین» را به «نقاش صنع» تعبیر کرده و گفته اند میان این بیت و دو بیت

بعدی ارتباط کاملی در ساختار غزل هست: اگر کسی از این کلک خیال انگیز نقاش

فهم درستی نداشته باشد و مانند دوگانه پرستان و ثنویان و پیروان مانی نیکیها را به

روشنایی و بدیها و زشتیها را به تاریکی و ظلمت منسوب بدارد، اگرچه نقاشیهای او

مانند نقاشیهای مانی (صورتگر چین) باشد نقشی حرام و نابجاست [...] نقش حرام

بیان این نکته است که نقاشیهای مانی در عالم اسلام تحریم شد و کتب مانویان به آتش

انداخته شد. شاید هم حافظ اشاره دارد به این که هر نقاشی حرام نیست و این که در

اسلام نقاشی و تصویر حرام شده در ارتباط با آثار مانویان است، و این امر سبب شده

است که فقها مطلق نقش را حرام بدانند، در صورتی که شاید مقصود از حدیث «اکثر

اهل النار المصوِّرون» پیروان مانویان باشند. (آئینه جام ۳۷۴) آیا شادروان زریاب زیاده

بیت را نییچانده اند؟ این همه شاعران از «صورتگر چین» و یا مانی و کتاب مصوِّر او

به نام ارژنگ یا ارتنگ یاد کرده‌اند، بدون این که به موضوع ثنویت یا حرام بودن نقوش او پردازند. آیا حافظ برای نخستین بار خرق عادت کرده و وارد ابعاد دینی قضیه و حرمت و حرّیت آن شده است؟ همچنین اگر حافظ در مواردی نقاش را به معنای صنع و خلقت الهی گرفته، آیا دلیل می‌شود که همه جا چنین باشد؟ وانگهی «خیال‌انگیز» اساساً صفت شعر است، و نه صنع الهی. معنای ایشان از جهتی دیگر هم عیبناک می‌نماید، و آن این که چگونه ممکن است حافظ گفته باشد هر کسی که قلم صنع الهی را درک نکند چنین و چنان شود؟ مگر درک راز قلم صنع کار هر کسی است؟ یا امری و فرمایشی است؟ آیا بیت بدین سان تقریباً لغو یا سخن بی‌منطق نمی‌شود؟ شاعر در اصل می‌خواهد بگوید: هر کس که شعر مرا در نمی‌یابد و با جهل خود به چشم انکار به آن می‌نگرد نقش به حرام است (یا در حالت دعایی: باد). ضمناً این که خواجه در ابیات پایانی وارد قضایایی چون قضا و حکم ازلی می‌شود، خود امر دیگری است (که به آن اشاره خواهم کرد). البته هروی هم آن را صنع الهی گرفته، ضمن این که پیشنهاد کرده «نقش به حرام» را چنین تعبیر کنیم که: این نقش بر او حرام. (شرح غزل‌های حافظ ۱، ۶۸۹) خرّمشاهی، لابد برای رعایت احتیاط، «کلک خیال‌انگیز» را، هم شعر خود حافظ گرفته و هم قلم آفرینش الهی. (حافظ‌نامه ۱، ۶۲۹) من بعید می‌دانم حافظ در این مورد خاص میان امر عبد و امر معبود جمع کرده باشد تا بیت را بی‌جهت گنگ و پیچ در پیچ کند و بدین سان معنای واضح و شفاف را که ذکر کردم بیاشوبد. ایهام‌سازی هم به هر حال حدّ و ثغری دارد و هرگونه ابهام‌افگنی را نمی‌توان به حساب ایهام گذاشت و از قضیه رد شد. (نیز در این باره بنگرید به سخن پایانی.)

۵. ناصر بخارایی:

باده می‌نوشی تو، من خون می‌خورم      آن خورد هر کس که او را قسمت است

(دیوان ۱۷۸)

یا مطابق شعر منسوب به باباطاهر:

یکی را داده‌ای صد ناز و نعمت      یکی را لقمه نانی غرقه در خون

بیت حافظ را دهخدا جزء امثال آورده است. (امثال و حکم ۲، ۵۷۴)

۶. شاهد بازاری: شاهد در اینجا به معنای شناخته‌آن است: زن یا مرد زیباروی. این هم که عده‌ای آن را حصر در جنس مذکر کرده‌اند نادرست است. (نک. ح ۱۱/۶). شاهدان بازاری هم زیبارویانی‌اند که خود را در کوی و برزن عرضه می‌کنند. = هرجایی، همه جایی، فاحشه؛ شاهد بازاری = شاهد هرجایی (دهخدا) عراقی او را

«ماهرخ بازاری» می خواند:

بردی دلم، ای ماهرخ بازاری      زان در پی تو ناله کنم بازاری  
گفتنی است که معمولاً گل را شاهد بازاری می خوانده اند به دلیل عرضه آن در  
بازار یا وجود آن در بستانها و باغهای عمومی که برای تفرّج به آنجا می رفته اند.  
معاصر حافظ، عماد فقیه، چندین بار گل را به این صفت خوانده است، چون:  
به وفای گل سوری منه، ای بلبل، دل

که ثباتی نبود شاهد بازاری را

(دیوان ۶)

عروس حجله باغ است گل، ولی چو تو نیست

که پیش اهل نظر شاهدیست بازاری

(همان ۲۸۵)

ناله و زاری بلبل، که در آفاق افتاد      زان سبب بود که شد شاهد گل بازاری

(همان ۲۹۸)

حافظ هم از همین سنت پیروی کرده و گل را خوبروی بازاری خوانده است، و در  
مقابل، گلاب را پرده نشین شیشه یا دیگر ظروف آن دانسته، و هریک از این دو را نیز  
اسیر و پای بست سرنوشتی که برای او رقم خورده است. می توان این دو را زیر  
پوشش مستور و مست یا زاهد و عاشق نیز قرار داد و گفت: گلاب مستور در پرده  
است و گل از جهت وابستگی به طیف عشق و جمال از طایفه مستان. البته گلاب را هم  
به تعبیری می توان شاهد بازاری خواند، و گل را به دلیل پرده (گلبرگ) «پرده نشین»  
نامید، لیکن سنت بدان صورت جاری شده؛ وانگهی، اراده معنای اخیر فقط در  
صورتی ممکن است که بگوییم دو ضمیر «این» و «آن» به عکس قاعده، به ترتیب به  
مرجع دور و نزدیک بازمی گردند. (در مورد این شق، نک. ح ۲/۲۵۱).

۷. بشد = برفت؛ در اینجا، هم می توان آن را به همین صورت یعنی ماضی مطلق  
گرفت، و هم ماضی در معنای مضارع التزامی (= بشود، برود). پیشینه این یک هم  
بسیار است، مثل: «اندر آن هشت شبانروز هیچ نیافت که بخوردی.» [= بخورد] (تاریخ  
بلعمی ۳۷۴) «حسین را نمی گذاشت که برفتی.» [= برود] (ترجمه تفسیر طبری ۲۵۸)  
«فرمود تا آن مهتران را به زاری زار بکشتند.» [= بکشند] (مجله التواریخ ۱۹۹) (با  
بهره گیری از خانلری، تاریخ زبان فارسی ۲، ۳۰۹ و ۳۱۴) نیز در شاهنامه «بُدی» به معنای  
«باشی»:

بدو گفت جندل که: خرّم بُدی همیشه ز تو دور دست بدی

(۸۳، ۱)

در بحث از رندی (ج ۱، به ویژه ۳۱۵ به بعد) از جنبه یا ساحت آسمانی و ازلی آن به تفصیل سخن رفت و شواهد متعدد از حافظ و دیگر شاعران برای آن ارائه شد. حافظ بارها رندی (و مستی و عشق) را نصیبۀ ازلی و امری تغییرناپذیر خوانده، همچنان که در اینجا هم پیشین و پسین را به معنای ازلی و ابدی آورده است. پیداست رندی ورزیدن در این جهان در حکم بازیافت خاطره ازلی از رندی است. امیر خسرو هم می گوید: خداوند در روز پیشان می دانست رندی را باید ارزانی چه کسانی کرد:

محقق است که خیاط غیب، روز ازل      ندوخت خلعت رندی به قدّ بوالهوسان

(دیوان ۴۷۹)

\* \* \*

با نظری به کل غزل می توان احتمال داد که شأن صدور آن، رشک بردن کس یا کسانی بر سخن خواجه و ایراد و خرده گرفتن بر آن بوده، و او این شعر را در مقام دفاع از خود سروده باشد. مطلع شعر از سخنانی است که کمتر ممکن است بدون مقدمه، مثلاً خرده گیری کسی از شعر شخص، گفته شود و حالت دفاع دارد. لحن لخت دوم هم مثل کسی است که می خواهد چیزی را با حکم قاطع ادا کند و جای به اصطلاح چک و چانه ای باقی نگذارد، درست مثل لخت دوم این بیت او:

چون نقش غم ز دور ببینی، شراب خواه      تشخیص کرده ایم و مداوا مقرر است

یعنی همین است که می گویم، دیگر حرفش را هم ننزید. در بیت ۲ هرگونه امان و آسودگی یافتن از سوی یار را عامل کامیابی و سروری می داند، و اگر مجاز باشیم که این بیت را هم در همان دایره یا چهارچوب ایراد و طعن حاسدان قرار دهیم می توان گفت که شعر سرایی هم جزئی از آن کامیابی کلی اعطایی دلدار است. بلافاصله به فهم نکردن عیبجویان از کلک خیال انگیز خویش می پردازد و به سختی بر آنان می تازد، و همین بیت می تواند این گمان را که اساساً بحث شعر در میان است قوّت بسیار ببخشد. از این پس، هر سه بیت پایانی بر حول یک سخن است: قسمت و قضا و تقدیر. جام می و خون دل در بیت بعد به ترتیب به گلاب (که مثل می، مایع و نیز عصاره است) و گل (که به رنگ خون است و خودش هم خونین دل) مبدّل می شوند و عزّتمندی گلاب پرده نشین و بازارگردی و همه جایی گل، هردو مشمول جبر ازلی

قرار می‌گیرد. سرانجام هم بر رندی، چونان ارج و عزّتی که برای شاعر از ازل منظور شده (شاید در برابر حاسدان نازل قدر) تأکید می‌گردد. بدین سان، موضوعی که در آغاز به صورت یک امرِ ظاهراً جزئی یا فردی (شعر شاعر) مطرح شد، در آخر وارد تعمیمی کلی و فلسفی می‌شود، همچنان که در بسیاری از اشعار او یکچنین سیر و صیرورتی مشهود است.

و اما خواجوی کرمانی (که توجه خواجه شیراز به او شناخته حافظ پژوهان است) غزلی ۱۸ بیتی دارد تماماً دربارهٔ خصومت حاسد و دفاع شاعر از خود و شعرش، از جمله:

خصم بی‌آب اگر انکار کند شعر مرا      آب دریا به اراجیف شمر کم نشود  
 دشمنم گر بگدازد ز حسد، گو بگداز      جرم کُفّار به تعذیب سقر کم نشود  
 این همان شعری است که این بیت آن مثل سایر شده است:  
 سنگ بدگوهر اگر کاسه زرّین شکند      قیمت سنگ نیفزاید و زر کم نشود  
 (دیوان ۴۰۹-۴۱۰)

(ضبط مثل: امثال و حکم ۲، ۹۹۱) بعید هم نیست که حافظ از آن نیز تأثیر پذیرفته باشد، اگرچه این تأثیرگیری احتمالی هم با آنچه در خصوص شأن صدور شعر حافظ گفتیم مانعة‌الجمع نیست.

|                               |    |
|-------------------------------|----|
| خوش آمد گل، و زان خوشتر نباشد | ۱  |
| که در دستت بجز ساغر نباشد     |    |
| زمان خوشدلی دریاب و دریاب     | ۲  |
| که دایم در صدف گوهر نباشد     |    |
| غنیمت دان و می خور در گلستان  | ۳  |
| که گل تا هفته دیگر نباشد      |    |
| آیا پرلعل کرده جام زرین       | ۴  |
| بسبخشا بر کسی کیش زر نباشد    |    |
| بیا، ای شیخ، و در خمخانه ما   | ۵  |
| شرابی خور که در کوثر نباشد    |    |
| بشوی اوراق، اگر همدرس مایی    | ۶  |
| که علم عشق در دفتر نباشد      |    |
| ز من بنیوش و دل در شاهی بند   | ۷  |
| که حسنش بسته زیور نباشد       |    |
| شرابی بی خمارم بخش، یارب      | ۸  |
| که باوی هیچ درد سر نباشد      |    |
| کسی گیرد خطا بر نظم حافظ      | ۹  |
| که هیچش لطف در گوهر نباشد     |    |
| من از جان بنده سلطان اویم     | ۱۰ |
| اگرچه یادش از چاکر نباشد      |    |
| به تاج عالم آرایش، که خورشید  | ۱۱ |
| چنین زیبنده افسر نباشد        |    |

۱. هم شادباش مقدم گل به شیوه بهاریه‌هاست و هم مفید خوش افتادن و خوش نشستن آن. نیز مصداق گل است و آراسته شدن به سبزه (ساغر).

۲. خوشدلی: ایهامی پوشیده به صدف و گوهر دارد: صدف تا وقتی که مروارید در دل دارد «خوشدل» است. نظیر این ایهام را نظامی با صافدلی آب، که به منزله «دلخوش» بودن آن است، دارد:

ساده دل است آب، که دلخوش رسید      وز گرهی عود در آتش رسید

(مخزن ۱۵۵)

(دل و درون آب «خوش» است چون پاک و صاف است و بدون گیر و گره و ناخالصی؛ در برابر، عود یعنی چوب خوشبورا، که در درونش گره‌های چوب دارد، در آتش می‌افکنند.)

دریاب و دریاب: ایهام از نوع خطی یا خوانشی یا حرکتی است: هم می‌توان هر دو را به فتح اول خواند و تکرار تأکیدی گرفت، و هم «دریاب و دریاب» (دُر به قرینه صدف و گوهر؛ نظیر آن: سرشک گوشه‌گیران را چو دریابند، دُر یابند... ۱۸۹/۵).  
نظامی:

هر که این کان گشاد، زر یابد      بلکه در یابد آن که دریابد

(هفت پیکر ۳۶۵)

(که این را هم می توان به فتح هردو خواند، اگرچه «دُر یابد آن که دَر یابد» مسلماً ارجح است.) خواجو:

زهی اشکم ز شوق لعل میگون تو عنابی

مرادریاب و آب چشم خون افشان، که دُر یابی

(دیوان ۷۷۰)

صدف: ابوریحان بیرونی آگاهیهای دقیق و سودمند در این باره داده است. می گوید: صدف جنسی از استخوان است که حیوانات دریایی را از دشمنانشان محافظت می کند و «خزف» نامیده می شود، مثل پولکهای تمساح، پوشش سنگ پشت، پوسته حلزون و غیره. (الجماهر فی الجواهر ۲۲۸-۲۲۹) نوع کوچک آن «بلبل» و بزرگ آن «محار» نام دارد. در سواحل پدید می آید ولی تابش آفتاب سوزان و وزش بادهای غبارآگین آن را تباه و تلف می کند. در جمهره ابن درید آمده که «قَبْقَب» نوع خوراکی آن است، اما همه صدفها از نوع قبقب اند، چون همه شان را می توان بریان کرد و خورد، و طعم آن شبیه تخم مرغ نیم بند است. این که آیا در درون آن لؤلؤ هست یا نه، فقط بسته به حدس است و لاغیر. (همان ۲۳۱) بیشتر صدفهای بزرگ خالی از لؤلؤ است، لیکن اگر احیاناً لؤلؤ در آنها باشد درشت خواهد بود. (برای اطلاع بیشتر، نک. همان ۲۲۸-۲۳۶). در عرایس الجواهر و نفایس الاطایب (که البته بیشتر مطالب آن ترجمه کتاب ابوریحان است) می خوانیم: «در افواه خاص و عام مشهور است که به هنگام وقوع باران نیشان، اصداف با روی آب می آیند، دهن بازگشاده، و قطرات باران را می گیرند. و چون قطرات باران به باطن اصداف می رسد به خاصیتی که قدرت ازلی در جوف اصداف تعبیه کرده مروارید متولد می شود و در جوف صدف تربیت و نمو می یابد تا به حدی معین برسد. و جماعتی گفته اند: مروارید، صدف را به منزلت لعاب دهان است که پیوسته آن را در دهان می دارد.» (همان ۸۶) ابوریحان نظر دوم را می پذیرد و پس از بیان نحوه پیدایی صدف می گوید: لؤلؤ از خود صدف تولد می یابد، نه از قطره باران. (الجماهر ۲۳۳)

بنابراین، در بیت متن، مراد این است که هر صدفی دارای مروارید نیست و اگر به صدف مرواریددار (کنایه از کامیابی) رسیدی، آن را مغتنم بشمار.

۴. عناصر بیت می تواند حاوی معانی مختلف باشد: پرلعل: معنای حقیقی این که:

جام زرین را پر از دانه‌های لعل کرده‌ای، و مجازی این‌که: پر از شراب لعل فام کرده‌ای. همراه با مصراع دوم هم باز می‌تواند معایی را از این دست برساند: دانه‌های لعل درون جام را به فقیر بی‌چیز ببخش، یا خود جام زرین را ببخش، یا باده را به مسکینی که وجه می‌ندارد ارزانی کن. در صورتی هم که دو مصراع را جدا از هم تلقی کنیم چنین می‌شود: ای که از کام و ناز و نعمت برخورداری، بر مسکین مستمند رحمت آور و دل بسوزان. می‌دانیم که فعل «بخشایدن» دارای دو معنی است: بخشش یا دهش کردن، و ترحم کردن و رحم آوردن؛ به معنای اول، سعدی:

خور و پوش و بخشای و راحت رسان      نگه می‌چه داری ز بهر کسان؟  
(بوستان ۸۳)

به معنای دوم، فردوسی:

کسی کون‌دیده بجز کام و ناز      بر او بر ببخشای روز نیاز  
(با بهره‌گیری از دهخدا) به معنای اخیر، بیتی گویا از کمال خجندی:  
بخشای بر آن مرغ که خورش گه بسمل      بر خاک بریزند و طپیدن نگذارند  
(دیوان ۱۷۹)

(رحمت آور بر مرغی که به هنگام سربریدن، دو پا بر دو بال او می‌گذارند تا حتی موقع جان دادن هم نتواند تکانی بخورد.)  
۵. شراب کوثر: نک. ح ۶۶/۸.

۶. برگهای دفتر، کتاب و غیره، در نظر اهل عرفان، جملگی حاوی علوم ظاهری یا رسمی یا مرسوم‌اند. در عالم عشق اساساً نیازی به «حرف و گفت و صوت» (به گفته مولانا) نیست. بنابراین، تمامی این نقشها از دل ستردنی است بجز نقش و نشان یار یا به فرموده حافظ «الف قامت دوست». (۳۱۰/۵) خود او:

ای که از دفتر عقل آیت عشق آموزی      ترسم این نکته به تحقیق ندانی دانست  
۸. شراب مورد نظر شاعر در قرآن چنین توصیف شده است: لَا يُصَدِّعُونَ عَنْهَا وَلَا يُنْزِفُونَ (واقعه ۱۹) (نه از آن سردرد گیرند و نه مستی یابند). سخن از «معین» (شراب روان) است. پیداست که شراب انگور، هم سردرد می‌زاید و هم عقل زایل می‌کند.  
شراب بی‌خمار: «خمار» در اینجا حالت کسالت پس از نوشیدن شراب است.  
(نک. «خمار» در: ح ۲۶/۶) = شراب عشق، - الست، - کوثر، - طهور، - حقیقت، - الهی و...؛ سنایی:



ای سنایی، خیز و درده آن شراب بی خمار

تا زمانی می خوریم از دست ساقی بی شمار

(دیوان ۸۸۳)

توصیفی بس گویا از همین باده از مولانا:

شراب عشق بنوشیم و بار عشق کشیم      چنانک اشتر سرمست در میان قطار  
نه مستی که ترا آرزوی عقل آید      ز مستی که کند روح و عقل را بیدار  
ز هر چه دارد غیر خدا شکوفه کند      از انک غیر خدا نیست جز صداع و خمار  
(شکوفه کردن: قی کردن به عادت مستان زیاده خوار؛ اینجا = پاک و خالی شدن)  
کجا شراب طهور و کجا می انگور؟      ظهور آب حیات است و آن دگر مردار  
دمی چو خوک و زمانی چو بوزنه کندت      به آب سرخ، سیه روی گردی آخر کار  
دل است خُنب شراب خدا، سرش بگشا      سرش به گِل بگرفته ست طبع بدکردار  
چو اندکی سر خم را ز گِل کنی خالی      بر آید از سر خم بو و صد هزار آثار  
اگر درآیم کاثار آن فروشمرم      شمار آن نتوان کرد تا به روز شمار  
(کلیات ۳، ۳۴-۳۵)

خواجو:

نیابی بجز باده نیستی      شرابی که رنج خماریش نیست

(دیوان ۴۰۵)

(نیستی = فنا در تصوف) سلمان:

مئی میار که درد سر و خمار آرد      از آن می آر که هوش آرد و خمار بَرَد

(دیوان ۱۲۶)

۹. نظم: ایهامی به «نظم دُر» دارد و شغل نَظَامِی دُر در قدیم. گوهر هم دو معنی دارد: مروارید، و سرشت یا اصل. در این بیت هم میان «نظم» و «دُر» نظیر همین ایهام را دارد:

غزل گفتی و دُر سفتی، بیا و خوش بخوان، حافظ

که بر نظم تو افشانند فلک عقد ثریا را

(درباره نَظَامِی، نک. ح ۳/۹).

۱۰. سلطان اویس - آل جلایر (یا ایلکانیان): نام جلایریان از ایل جلایر، یکی از اقوام بزرگ مغول است و ایلکانیان از آن روی که پس از آمدن این قوم به ایران، نخستین کسی که به مقام مهم سیاسی و نظامی رسید ایلکان نویان یا ایلکای نویان بود.

(درباره اقوام ترک و مغول، جامع التواریخ رشیدالدین فضل الله، به ویژه باب اول، منبعی بس ذی قیمت است.) سلطان یا شیخ اویس، بزرگترین پادشاه این خاندان (۷۵۷-۷۷۶) پسر شیخ حسن بزرگ (مؤسس سلسله) مردی بود دلیر، رشید و جاه طلب، با عشقی وافر به هنر و ادب. فصیحی خوافی در وقایع سال ۷۵۹ از ورود او به تبریز و در ذیل سال ۷۶۰ از آمدنش از بغداد به حرب امیر مبارز و بازگشت مبارز پیش از رویارویی با اویس یاد می کند. (مجمل فصیحی ۹۱-۹۲) اویس زاده دلشاد خاتون، همسر مدیر، مدبر و سیاستمدار شیخ حسن بود که کشور را در غیاب شوی اداره می کرد و ممدوح و معاشر شاعران بسیار بود. اویس در جنگ شاه شجاع با محمود، برادرش، سپاهی به مدد محمود فرستاد، و شاه شجاع، به رغم غلبه اولیه، سرانجام شکست خورد و در شیراز متحصن شد. سیاست اویس در این میانه تضعیف هر دو طرف و بسط نفوذ خود تا صفحات مرکزی و جنوبی ایران بود، و محمود پس از تسخیر شیراز در ۷۶۵ در حکومت دوساله اش بر آن در حقیقت دست نشانده اویس بود و منویات او را در کل فارس و عراق عجم اجرا می کرد. چه قدر پرمعنی است که سلمان ساوجی در قصیده ای در مدح اویس اشاره می کند که او کار خراجگیری از جهان را از ایران آغاز کرده است:

حکم تو خواهد گرفت از همه عالم خراج

دایره را ابتدا از خط ایران گرفت

(دیوان ۴۳۳)

آنچه قدری عجیب است این که سلمان نفوذ اویس را به تصرف قطعی فارس تعبیر کرده، چنان که در ضمن همان قصیده با تضمین دو بیت (آن هم با وزن و قافیه متفاوت) می گوید:

همای چتر همایون پادشاه اویس      بسیط روی زمین را به زیر سایه گرفت

حدود مملکت فارس تا در هر موز      به سال خمره و ستین و سبعمایه گرفت

سال مذکور ۷۶۵ یعنی سال چیرگی محمود بر شیراز است. (درباره جزئیات وقایع و سیاست و عملکرد اویس، نک. شیرین بیانی، تاریخ آل جلائر ۳۶-۴۰). گفتنی است که سلمان در دستگاه آل جلائر همان جایگاهی را داشت که حافظ در روزگار آل مظفر. او از صلات اویس ثروتی گرد آورد، اگرچه حسین بن اویس از او به دلیل مدح رقیب وی، شاه شجاع، رویگردان شد. خواجو، عبید و چند شاعر دیگر هم مدایح بسیار برای سلاطین جلائری سروده اند. اویس بسیار زیبا، خوش اندام، جذاب و

خوش برخورد و به علاوه شاعر، نقاش و موسیقیدان بود و اوقات بیکاری را با شاعران می‌گذراند. (همان ۳۳) «مردی به غایت رحیم‌دل، سلیم‌نفس، عادل‌سیرت بود. همه وقتی در بند رفاهیت جمهور طوایف می‌بود، چنانک در اوان حکومت او مجموع آذربایجان رشک بهشت بود و از اثر فراغتی که داشتند همه کس به کسب کمال کوشیده در فن خود فرید عهد و وحید عصر شدند، چنان که از شعرا سلمان و [...] عدیم‌المثال گشتند.» (منتخب‌التواریخ معینی ۱۶۶)

قاسم غنی در باب این مدیحه بین سلطان اویس، پسر شاه شجاع، و اویس جلایری در تردید است. (تاریخ عصر حافظ ۲۸۷) اما به نظر بنده این تردید موجب ندارد، زیرا اولاً «یادش از چاکر نباشد» به اویس جلایری، که مقرّ او در بغداد بوده، می‌خورد، و نه پسر شاه شجاع که ظاهراً دم دست حافظ بوده است. حافظ احتمالاً می‌خواسته در برابر صلات جزیلی که شعرایی چون سلمان از اویس می‌گرفته‌اند سهمی ولو اندک داشته باشد. ثانیاً پسر شاه شجاع اصلاً کجا به سلطنت رسیده و کدام جایگاه والایی داشته که حافظ «به تاج عالم آرایش» سوگند یاد کند که خورشید نیز درخور چنین افسری نیست؟ احتمالاً تردید غنی ناشی از رقابت و درگیری میان شاه شجاع (و کلاً مظفریان) با جلایریان به‌ویژه اویس بوده و این که چگونه شاعری چون حافظ جرأت می‌کرده مدح رقیب مظفریان را بگوید. در این مورد می‌توان گفت که جنگ و درگیری این دو سو همیشگی نبوده، و لذا احتمال دارد حافظ این شعر را در زمانی سروده که آشتی میانشان برقرار بوده، و یا در آن هنگام که شاه شجاع از حافظ روی برگردانده بوده است. وانگهی، حافظ به همان صورت و به همان تقریب که مدح احمد، پسر و جانشین اویس، را گفته (غ ۴۶۳) پدر را هم مدح کرده است.

۱۱. تاج خورشید: یا تاج آفتاب، که در اینجا بر سبیل ایهام لحاظ شده، اصطلاحی است نجومی. (نک. ح ۳۰/۴).



به گمان این نگارنده، بخشی از شعر تا بیت ۸ نوعی بهره‌گیری کلی و ساختاری از قسمتی از سوره واقع است، که به نظر می‌رسد شاعر به این سوره، به‌ویژه به دلیل بزم زیبای نیکوکاران در بهشت، علاقه خاص داشته است. همچنین سوابق شعری حافظ نشان می‌دهد که او، علاوه بر بهره‌گیری معمول شاعران از مضمون هر آیه قرآنی در این یا آن بیت، به استفاده از مفاد چند آیه یا بخشی مشخص از یک سوره در یک شعر

واحد نیز علاقه‌مند بوده، یعنی چیزی که می‌توان آن را تأثیرگیری ساختاری از یک سوره در خلال ابیات مختلف یک شعر خواند. برای نمونه، آنچه در مورد غزل ۹ و استفاده از آیاتی از سوره هود یا غزل ۹۱ با بهره‌گیری از آیات متعدد سوره سبأ ذکر شد، و یا آنچه بعداً در باب غزل ۴۱۳ و استفاده ساختاری از همین کریمه واقع خواهد دید.

و اما در باب غزل حاضر، یک قرینه مهم هدایتگر به الهام حافظ از سوره واقع، همان آیه‌ای است که در ضمن توضیح بیت ۸ در مورد «شراب بی‌خمار» ذکر شد. اکنون به چند مورد دیگر استفاده یا به هر حال توجه احتمالی خواجه به سایر آیات این سوره (به‌ویژه در حد فاصل آیه‌های ۱۰ تا ۲۵) به کوتاهی اشاره می‌کنم: ساغر (ب ۱) می (ب ۳) جام زرین پر لعل (ب ۴) و کلاً آنچه به صورت «خمخانه‌ما» (ب ۵) ذکر می‌کند می‌تواند به: بِأَكْوَابٍ وَ أَبَارِيقٍ وَ كَأْسٍ مِنْ مَّعِينٍ (آ ۱۸) بازگردد. «دُر» و «گوهر» (ب ۲) به: اللُّؤلؤ المکنون (آ ۲۳) گلستان و می خوردن در چنین فضایی (ب ۳) ممکن است به آن بزم بهشتی و الهی که در طی آیات متعدد بیان شده نظر داشته باشد، بزمی که آراسته به «کودکانی جاودانی» هم هست که برگرد «السَّابِقُونَ السَّابِقُونَ» (آ ۱۷) می‌گردند و ساغر و ابریق باده طهور می‌گردانند. شاید هم «مَعِين» را بتوان با شرابی «که در کوثر نباشد» (ب ۵) سنجید. به همین سان احتمال می‌دهم شاهی «که حسنش بسته زیور نباشد» (ب ۷) تعبیری باشد از «حور عین» (آ ۲۲). از این مورد چندان مطمئن نیستم و لذا فقط می‌پرسم: آیا آن «اوراق» لغوی که باید شسته شود ممکن است نظر داشته باشد به: لَا يَسْمَعُونَ فِيهَا لَغْوًا وَ لَا تَأْتِيْمًا (آ ۲۵): در آن سخنی لغو و گناه بستن بر کسی نشنوند؟ در هر حال، آیا به راستی این همه شباهت ممکن است تصادفی باشد؟ سرانجام، امکان دارد کسانی در این گونه الهام و تأثیرگیری، بدین دلیل که شعر مختوم به مدح است تردید کنند، در حالی که در ساختار کلی شعر به‌ویژه غزل پارسی مغایرتی میان این گونه مضامین متفاوت وجود ندارد، چنان که به قدر کافی، هم در این باره سخن گفته‌ایم، و هم نمونه برای آن دیده‌ایم. در خصوص خود حافظ هم برای نمونه عرض می‌کنم که غزل‌های ۹۱ و ۴۱۳ هم (که در زمینه همین گونه تأثیرپذیری از قرآن ذکر کرده‌ام) مثل غزل حاضر به مدح می‌انجامند. احتمالاً با همان تصور نادرست و عدم توجه به چنین ساختاری است که مثلاً جناب سلیم نیساری هردو بیت مدحی را اضافه بر متن خوانده‌اند. (دفتر دگرسانیها، ۱، ۵۶۳)

|   |                            |                          |
|---|----------------------------|--------------------------|
| ۱ | گل، بی رخ یار، خوش نباشد   | بی باده، بهار، خوش نباشد |
| ۲ | طَرَف چمن و طواف بستان     | بی لاله عذار، خوش نباشد  |
| ۳ | رقصیدن سرو و حالت گل       | بی صَوْت هزار، خوش نباشد |
| ۴ | با یار شکرلب خوش اندام     | بی بوس و کنار، خوش نباشد |
| ۵ | باغ گل و مُل خوش است، لیکن | بی صحبت یار، خوش نباشد   |
| ۶ | هر نقش که دست عقل بندد     | جز نقش نگار، خوش نباشد   |
| ۷ | جان نقد محقّر است، حافظ    | از بهر نثار، خوش نباشد   |

۱. اگر گل و بهار را از یک مقوله بگیریم، می‌توانیم قایل شویم به این که «باده» ایهامی به رخ یار (از حیث مستی بخشی) دارد و بهار بی این باده خوش نیست.  
 ۳. رقصیدن سرو: قامت کشیده و مخروطی سرو شبیه کسی است که دو دست در بالای سر به هم داده و در حال رقص و سماع باشد. (بهرام گرامی، گل و گیاه ۱۶۳)  
 حالت: ایهامی دارد به حال صوفیان و وجد و خلسه آنان در حال سماع و رقص.  
 «حالت» و «رقص» در این بیت خواجه و در ارتباط با صوفیان با هم آمده است:  
 چون صوفیان به حالت و رقص اند مقتدا      ما نیز هم به شعبده دستی برآوریم  
 (نک. شرح بیت مذکور، در ۳۶۵/۶)

صوت: = آوا، و نیز ترانه و نغمه و آنچه امروز تصنیف نامیده می‌شود، و بدین سان می‌توان آن را ایهام انگاشت. (در مورد معنای ترانه و تصنیف، نک. ح ۴۷۰/۶).  
 ۴. خوش اندام: قزوینی، سایه، عیوضی و بیشتر طبعهای دیگر: گل اندام؛ به عنوان قرینه «شکرلب» همین مناسبتر می‌نماید، زیرا «شکر» و «گل» هردو شیء اند، در حالی که «خوش» صفت است. محجوب هم از «گل اندام» جانبداری می‌کند.  
 («در باره حافظ به سعی سایه...»، کلک، ش ۶۰، اسفند ۱۳۷۳، ص ۳۰۱).  
 ۵. عماد فقیه:

هر تنعم که تو بینی، همه بادوست خوش است

گل و مل را چه محل، گر نبود صحبت یار؟

(دیوان ۱۶۱)

۶. نگار: دلدار زیباروی، با ایهام به نقشی که از حنا بر روی دست می‌گذارند.  
(نک. ح ۲۳۱/۹).

۷. سعدی بارها این مضمون را به شکل‌های مختلف، و اغلب به لطیفترین بیان، بازگفته است، مثل:

جان می‌روم که در قدم اندازمش ز شوق      درمانده‌ام هنوز که نُزلی محقّر است  
(غ ۶۳)

حقیقت آن که نه در خورد اوست جان عزیز      ولیک در خور امکان و اقتدار من است  
(غ ۸۳)

مقدور من سریست که در پایت افگنم      گر زان که التفات بدین مختصر کنی  
(غ ۶۲۰)

شمس تبریزی: «اگر از جسم بگذری و به جان رسی، به حادثی رسیده باشی. حقّ قدیم است، از کجا یابد حادث قدیم را؟ ما لِلْتُّرابِ و رَبِّ الارباب؟ نزد تو آنچه بدان بجهی و برهی، جان است؛ و آنکه اگر جان بر کف نهی، چه کرده باشی؟

عاشقانت بر تو تحفه اگر جان آرند      به سر تو که همه زیره به کرمان آرند»

(مقالات ۶۹)



غزل به زبانی یکسره عاشقانه است، بی‌هیچ گونه نشانه‌ای که حاکی از تمایز از عشق بشری باشد. اگر هم شاعر مقاصد عرفانی داشته مربوط به خود او و عوالم دل و درون وی بوده، که از دیدرس ما بیرون است.

- ۱      نفس باد صبا مشک‌فشان خواهد شد
- عالم پیر دگر باره جوان خواهد شد
- ۲      ارغوان جام عقیقی به سمن خواهد داد
- چشم نرگس به شقایق نگران خواهد شد
- ۳      این تطاول که کشید از غم هجران بلبل
- تا سراپرده گل نعره زنان خواهد شد
- ۴      گر ز مسجد به خرابات شدم، خرده مگیر
- مجلس وعظ دراز است و زمان خواهد شد
- ۵      ای دل، ار عشرت امروز به فردا فکنی
- مایه نقد بقارا که ضمان خواهد شد؟
- ۶      ماه شعبان، مده از دست قدح، کاین خورشید
- از نظر تاشب عید رمضان خواهد شد
- ۷      گل عزیز است، غنیمت شمیریدش صحبت
- که به باغ آمد ازین راه و ازان خواهد شد
- ۸      مطربا، مجلس انس است، غزل خوان و سرود
- چند گویی که: چنین رفت و چنان خواهد شد؟
- ۹      حافظ از بهر تو آمد سوی اقلیم وجود
- قدمی نه به وداعش، که روان خواهد شد

۱. خواهد شد: فعل مستقبل (آینده) به شکل رایج در قرون اخیر نسبتاً جدید است، اگرچه پایه‌های آن از همان نخستین دوره پارسی دری گذارده شده است. پرویز خانلری: در زبان پارسی باستان، میانه و دری، صیغه‌هایی خاص برای فعلی که در آینده واقع می‌شود وجود ندارد. در بسیاری از زبانها که دستگاه صرفی فعل بسیار گسترده است، باز صیغه‌ای خاص برای زمان آینده موجود نیست، مثل زبان عربی و بسیاری از زبانهای کهن هند و اروپایی، چنان که در انگلیسی هم برای ساختن آن از فعل will (= اراده کردن، قصد داشتن) یا shall (= باید) به علاوه فعل مورد نظر استفاده

می‌شود (مثل پارسی، که به کمک صیغه‌های فعل «خواستن»، همراه با فعل مقصود ساخته می‌شود.) در پارسی دری در دوره نخستین، ساختمان مجموعه‌ای که برای «بیان قصد اجرای کاری» یا تنها «جریان فعلی در زمان آینده» به کار می‌رود یکسان است و از نظر صورت صرفی، میان این دو مورد تفاوتی نیست. این ساختمان عبارت است از صیغه مضارع فعل «خواستن» با صیغه مصدر تام یا مرخم (کوتاه‌شده) فعل مقصود: خواهم رفتن، یا خواهم رفت. الف. مثال با مصدر تام برای معنای قصد انجام کاری داشتن: «پس دانایان که نامه خواهند ساختن، ایدون سزد که هفت چیز به جای آرند نامه را.» (مقدمه ۱۳۷) ب. مثال با مصدر تام در مورد وقوع فعل در آینده: «به اندریافتن آنچه خواهد بودن از عالم غیب مشغول شود.» (حی ۴) و اما فعل معین «خواستن» با مصدر مرخم فعل مورد نظر در همین دو مورد به کار می‌رود: در بیان قصد، شواهد آن بسیار کم است و غالباً این شواهد را به هر دو وجه، یعنی هم مفهوم قصد و هم معنای زمان آینده، می‌توان تعبیر کرد: «خدای - عزّ و جلّ - از گل خلقی بیافریده است و این جهان مرا و را خواهد داد.» (ترجمه تفسیر طبری ۴۶) ساختمان فعل با مصدر مرخم در قرون اول هم در اکثر موارد مفهوم وقوع فعل در آینده را به صراحت در بر دارد، و این نشان می‌دهد که صیغه نوساخته مستقبل از همان آغاز دوره اول پارسی دری در شرف تکوین بوده است، مثل: «مگر آن محمد باشد که پیغمبر خواهد بود.» (همان ۱۱) «آنچه آبادان است هم ویران خواهد شد.» (همان ۳۹) (برای اطلاع بیشتر، نک. تاریخ زبان فارسی ۲، ۲۸۶-۲۹۵). البته استاد فقید به صراحت نگفته‌اند که فعل مستقبل به صورت رایج در عصر ما و سده‌های اخیر از چه زمانی رواج کامل یافته است، اگرچه شاید اظهار نظر دقیق و قطعی در این باره کار ساده‌ای هم نباشد. به گمان این نگارنده، شواهدی از سده هفتم هست که نشان می‌دهد فعل مستقبل به صورت امروزی احتمالاً از همان حدود رواج و رسمیت یافته است، مثل بیت عراقی:

چنان سرمست شد عالم ز جام عشق جانانم

که تا روز قیامت هم نخواهی یافت هشیارش

(کلیات ۲۱۶)

در غزل حاضر هم در به کارگیری همین فعل شکی نمی‌توان کرد، همچنان که نظایر آن هم در شعر حافظ کم نیست، همچون:

به هیچ دور نخواهند یافت هشیارش      چنین که حافظ ما مست باده ازل است



زنده‌یاد خانلری در افاضات کلاسی‌شان می‌گفتند: «در استعمال فعل مستقبل به همین صورت در غزل حاضر از حافظ تردیدی نیست، درحالی‌که مثلاً در بیت زیر معنای قصد و اراده وجود دارد و لذا مشمول فعل مستقبل نمی‌شود: خواهم شدن به میکده‌گریان و دادخواه... (۲۲۱/۳) (نیز در مورد فعل مستقبل با مصدر تام در حافظ، نک. ح ۳۸۳/۱).

۲. عقیقی: («ی» نسبت) اگرچه به معنای جام از جنس عقیق هم در شعر منوچهری آمده:

بشکفت لاله‌ها چو عقیقین پیاله‌ها      وانگه پیاله‌ها همه آکنده مشک و بان  
(دیوان ۲۷۰)

اما به گمان من در بیت متن به معنای جنس باده است، و نه جام، یعنی جامی پر از باده سرخ عقیق‌فام. از دیرباز می‌را بسیار به صفت عقیقی یا عقیقین موصوف کرده‌اند؛ رودکی:

وان عقیقین مئی که هرکه بدید      از عقیق گداخته شناخت  
(آثار منظوم ۴۵۲)

سمن: نک. ح ۱۷/۴.

چشم نرگس: از تشبیهات جهانی است. عرب هم «عین النرجس» می‌گوید. (نک. ثمارالقلوب، ترجمه انزابی نژاد ۳۸۶). (درباره نرگس، نک. ح ۱۷/۳).

بده و بستان همدلانه و لطیف میان عناصر طبیعت را شاهد هستیم: از سویی ارغوان جام مالا مال از شراب چون عقیق به دست سمن سپیدفام می‌دهد، و از سوی دیگر نرگس زرد عاشقانه به شقایق خون‌رنگ می‌نگرد (و با ایهام: نگران این نماد شهادت نیز هست). کمتر بیتی بدین دل‌انگیزی در این زمینه می‌توان یافت. تقریباً نظیر این بیت از خود او:

به بزمگاه چمن رو، که خوش تماشا نیست      چو لاله کاسه نسرين و ارغوان گیرد  
(دیوان ۲، ۱۰۳۴)

۳. تطاول: در اصل = درازدستی؛ اینجا ظلم و تعدی (نک. ح ۱۰۸/۲).

سراپرده: (اسم مرکب) = پرده‌سرا، یا سرای پرده‌ای؛ خیمه و بارگاه پادشاهان و یا پرده‌ای بلند که به گرد خیمه گاه کشند. عربی: سُرَادِق، فُسْطَاط (برهان، دهخدا) خانه‌ای که در سفر برای پادشاهان از خیمه برپا کنند. (آندراج) یکی از موارد استفاده از آن برای نشستن پادشاه است در هنگام بارعام و رسیدگی به امور مردم و شکایات و

دادخواهیهای آنان. گل هم (که در اینجا در درون بارگاه و سراپرده نشسته) در اشعار فراوان، و از جمله آن حافظ، به سلطان مانده شده است. در اینجا گلبن (بوته گل) به سراپرده تشبیه شده، زیرا شاخه‌های آن به تیرکهای سراپرده (منتها به صورت وارونه) همانند است. بلبل نیز چون یک ستمدیده دادخواه از دست خزان به سوی این بارگاه و سراپرده پر می‌کشد. «نعره» او (مثلاً به جای «نغمه») دارای لطف بسیار و بس گویاست، چون آدم ستمدیده نغمه نمی‌خواند، بلکه نعره می‌زند.

خواهد شد: = خواهد رفت؛ گفتنی است که حافظ در این غزل در ردیف چند بیت، فعل «شدن» را به معنی رفتن یا گذاشتن (یعنی به صورت فعل تام) آورده و در دیگر ردیفها به صورت فعل معین. این در حالی است که مطابق قواعد قدیم در هر شعر در ردیف فقط در یک مورد به کارگیری معنای متفاوت با دیگر ردیفها مجاز است. البته این گونه قواعد به‌ویژه در غزل (که اصل در آن عدم تکلف است) کمتر به آن شدت و حدت رعایت می‌شود، همچنان که در مواردی چون تکرار قافیه، استفاده از قافیه معموله و غیره نیز صدق می‌کند. (البته گفتنی است حافظ گاهی هم این قاعده را رعایت کرده مثل ردیف «نخواهد شد» در غزل ۱۶۱، که در همه ابیات به معنای فعل معین است ولی فقط در بیت آخر به معنای «نخواهد رفت».)

۴. طنزآمیز است. شاعر شنیدن و عظهای طولانی را در حکم تباه کردن فرصت عیش و شادی می‌داند و خرابات و مجمع‌رندان را (که همه چیز در آن بر بنای عشق و صدق و خلوص است) بر مواعظ متکلف و صنعتگرانه رجحان می‌نهد. وعظ «گفتار» است و خرابات‌نشینی «کردار»؛ آن امر و نهی است و این رهایی.

۵. عشرت یا عیش امروز به فردا افگندن از مضامینی است که در غزل، خواه نوع عرفانی و خواه غیر آن (هر کدام با مدلول خاص خود) بسیار می‌آید، به‌ویژه در حافظ؛ برای مثال:

در عیش نقد کوش، که چون آب‌خور نماند      آدم بهشت روضه دارالسلام را

حافظا، تکیه بر ایام چو سهو است و خطا      من چرا عشرت امروز به فردا فکنم؟

یکی از کسانی که مضامینی پر شمار از این دست دارد شاعر عرب‌زبان ایرانی نژاد، ابونواس، است. او در یکی از اشعارش، در ضمن این که شراب را به سیب ذوب شده تعبیر می‌کند، از مخاطب می‌خواهد تا سیب را بدین اعتبار که در آینده بدل به شراب سیب (الخمِرُ التُّفَّاح) می‌شود هم اکنون دریابد:

الْخَمْرُ تُفَّاحٌ جَرَى ذَائِباً      كَذَلِكَ التُّفَّاحُ خَمْرٌ جَمَدٌ

فَاشْرَبْ عَلَى جَامِدٍ ذَا ذُوبٍ ذَا      وَ لَا تَدْعُ لَذَّةَ يَوْمٍ لِغَدٍ  
(دیوان ابی نواس ۸۴)

(شراب سببی است ذوب شده / بدین سان سبب شراب جامد است / پس این ذوب شونده را در حال جامدی بنوش / و لذت امروز به فردا مفگن.)

فردا: ایهام دارد به معنای قیامت. (نک. ح ۱۲۹/۷). ایهام از آن روی که معنای حقیقی لفظ را هم می توان اراده کرد، اگرچه «نقد بقا» بیشتر به کل عمر می خورد تا صرف یک روز. بدین سان نظری هم دارد به آموزه های زاهدانه که همه لذتها و کامیابیها را حوالت به آن جهان می کند. بیت استفهام انکاری است، یعنی در صورت از کف دادن نقد وقت، هیچ کس ضامن آن نقد عیشی که سرمایه حیات توست نخواهد شد. تناسبهای بیت هم عبارت اند از مایه، نقد و ضمان (هرسه از مصطلحات بازار و کسب). در شعری دیگر می گوید:

کامبخشی گردون، عمر در عوض دارد      جهد کن که از دولت، داد عیش بستانی  
همچنین بیت متن بی ارتباط با بیت قبل نیست، زیرا «فردا» (= قیامت) بازهد و وعظ مرتبط است و «عشرت» با خرابات.

ضمان: مصدر ثلاثی مجرد = ضمانت کردن، در پارسی: پایندان شدن؛ در اینجا مصدر به معنای فاعل (= ضامن) است. حافظ دو بار دیگر آن را به همین معنی آورده است: ... تنم وکیل قضا و دلم ضمان فراق (۲۹۱/۸) و: ... بازآ، که من به عفو گناهت ضمان شدم (۳۱۴/۱۰) در یک مورد نیز به معنای مصدری (= ضمانت کردن): ... پیاله گیر و کرم ورز، وَالضَّامَانُ عَلَيَّ (۴۲۲/۹)

۶. خورشید قدح: باده صافی را از نخستین روزگار ادب دری به خورشید مانده کرده اند؛ رودکی در خمریه معروف خویش درباره خم:

آنکه اگر نیم شب درش بگشایی      چشمه خورشید را ببینی تابان  
(آثار منظوم ۴۷۹)

خاقانی:

می آفتاب زرفشان، جام بلورش آسمان

مشرق کف ساقیش دان، مغرب لب یار آمده

(دیوان ۳۸۹)

خود خواهی: چو آفتاب می از مشرق پیاله برآید... (۲۳۰/۱) (در مورد باده خواستن عید فطر، نک. ح ۸۴/۱).

۷. ش: شناسه اضافی که مقدّم واقع شده است (= صحبتش).
۸. می توان گفت این سرود و ترانه با کمپوزیسیونی از واج «س» در لخت نخست و توالی هجای «چن» در لخت دوم همراه شده است.
۹. خود او:

رهر و منزل عشقیم و ز سرحدّ عدم      تا به اقلیم وجود این همه راه آمده ایم

اقلیم: از یونانی «کلیما» klima = شیب، خمیدگی، عرض جغرافیایی، ناحیه، منطقه؛ به زبانهای دیگر هم راه یافته: klima (آلمانی) climate (انگلیسی)، نیز به معنای آب و هوا) این در حالی است که لغویون عرب آن را از ماده «ق ل م» = قطع کردن دانسته اند. لسان العرب (فرهنگ ریشه‌شناختی) اقلیم: اصطلاحاً یعنی تمایل و انحراف ناحیه‌ای از زمین نسبت به آفتاب. به اعتقاد متقدمین، یک ربع از چهار ربع کره ارض مسکون و سه ربع دیگر را آب گرفته، و این ربع مسکون را از شمال تا خط استوا بر هفت قسمت تقسیم کرده و هر قسمتی را اقلیم نامیده‌اند: اقلیم اول هندوستان، دوم عرب و حبشستان، سوم مصر و شام، چهارم ایران، پنجم روم و صقلاب، ششم ترک و یاجوج، هفتم چین و ماچین. (دهخدا) صورت دقیق اقلیمها و نام بلاد و ممالک تشکیل دهنده هر کدام در تذکره امین احمد رازی به نام هفت اقلیم آمده است. (برای اقلیمها، نک. این جلدها و صفحات: اقلیم اول ۱، ۷؛ دوم ۱، ۲۹؛ سوم ۱، ۸۳؛ چهارم ۲، ۵۱۷-۵۱۸؛ پنجم ۳، ۱۴۴۵؛ ششم ۳، ۱۶۴۵-۱۶۴۷؛ هفتم ۳، ۱۶۷۹-۱۶۸۰؛ نیز زکریاء قزوینی، آثار البلاد و اخبار العباد، متن عربی یا ترجمه پارسی محمد مراد بن عبدالرحمان، از سده ۱۱. این کتاب هم مثل بسیاری از کتب جغرافیا بر اساس تقسیم به اقلیمهای هفتگانه است، و در آغاز بحث از هر اقلیم، مناطق و ممالک آن را بر شمرده است.)

روان: ایهامی است و دارای سه معنی: الف. روانه، ب. روح یا جان، ج. زود و سریع و شتابان. نظیر این ایهام به هر سه معنی، سیف فرغانی:

دلبرم عزم سفر کرد و روان خواهد شد      در دلم آنچه همی گشت، چنان خواهد شد

(دیوان ۳، ۳۰۹)

با توجه به همروالی دو غزل، امکان تأثیرگیری حافظ از سیف در مورد این ایهام زیاد است. این در حالی است که مولانا «روان» را به صورت جناس تام در سه مورد و به همان سه معنی آورده است:

از پس مرگ من اگر دیده شود خیال تو

زود روان روان شود در پی تو روان من

(کلیات ۴، ۱۳۲)

(اولی = زود و شتابان، دومی = روانه، و سومی = جان)

در مورد این واژه به معنای زود و سریع در حافظ، گفتنی است که او تنها در یک مورد آن را مستقلاً به معنای مذکور آورده، و در غیر آن به صورت معنای ایهامی و ثانوی است. مورد مستقل این است:

در خرابات مغان گر گذر افتد بازم حاصل خرقه و سجاده روان دربازم  
(نیز نک. ح ۳۲۷/۱). در جای خود گفته‌ام که حافظ اگرچه جناس تام هم کم ندارد، لیکن گرایش او بیشتر به سمت ادغام معانی در یک مورد، یعنی ایراد ایهام است، همچنان که در بیت متن می‌بینیم. (نک. ج ۱، ۶۷۰-۶۷۱).

محتوای بیت عرفانی است، زیرا مطابق سنت عرفان، وقتی کسی می‌گوید به خاطر معشوق یا عشق به او به جهان هستی آمده، این سخن در اصل یا در درجه نخست به ایده و اندیشه عرفانی تفسیر می‌شود، در حالی که اگر این را خطاب به یک معشوق بشری یا معمولی بگوید، از مقوله مبالغه یا تعارف خواهد بود. در اینجا حافظ به محبوب عرفانی می‌گوید: همان طور که من در اصل به خاطر تو به جهان آمدم و غایت حیات من تو بودی، تو نیز به هنگام رفتن من قدمی به تودیع من رنجه کن، زیرا روان من به زودی و به شتاب روانه خواهد شد، و در حقیقت یعنی رخسار به من بنما و بر من تجلی کن و لقای خود را از من دریغ مدار.

\* \* \*

آغاز شعر و برخی دیگر از ابیات آن را باید از شمار بهاریه‌ها یا نوروزیه‌ها دانست، و به احتمال در اواخر زمستان (که ظاهراً مصادف با ماه شعبان هم بوده) سروده شده است. همچنین احتمال می‌دهم که از این نوروزیه عطار (با محتوای عارفانه) تأثیر پذیرفته باشد:

جهان از باد نوروزی جوان شد زهی زیبا که این ساعت جهان شد

(دیوان ۲۳۶ غ ۲۴۶)

گذشته از شباهتی در قافیه و ردیف، به‌ویژه بیت ۸ (مطربا، مجلس انس...) بسیار نزدیک به این بیت عطار است:

چه می‌گویی؟ به نقد عیش خوش باش چه می‌گویی که این یک رفت و آن شد؟

ضمن این که «نقد عیش» هم در بیت ۵ آمده است.

در جای خود گفته‌ام که صوفیه در اشعار بهاری و نوروزی‌شان معمولاً و عادتاً

طبیعت بیرون را به عوالم درون می‌برند یا به تعبیر دیگر، بیرون را تابع درون و افکار و اهداف عرفانی خود قرار می‌دهند، اگرچه آنان هم به هر حال مثل دیگر مردمان از فضای خرّم طبیعت و نسیم خوش بهاری به وجد و ابتهاج درمی‌آیند. اما صرف وصف بهار و طبیعت بدون پرداختن به افکار و اغراض عرفانی در نظر ایشان کاری لغو است و حتی در موارد فراوان به یکچنین توصیفاتی به چشم انکار یا تمسخر نگریسته‌اند. شما محال است حتی یک مورد بهاریه فاقد اندیشه‌ها، باورها و دیدگاه‌های مکتبی آنان در آثارشان بیابید، چنان‌که عطار نیز در همین غزل مخاطب را سفارش به تفکر و تدبّر در گردش ایام، تهذیب نفس و گریز از زندان یا تخته‌بند تن می‌کند:

قفس بشکن، کزین دام گلوگیر      اگر خواهی شدن، اکنون توان شد  
و سخن را به مرگ ناگزیر تن می‌کشاند:

یقین می‌دان که چون وقت اندرآید      ترا هم می‌باید از جهان شد

دو غزلسرای بزرگ شیرازی ما هم به هر روی پرورش یافته مکتب عرفان‌اند؛ این دو نیز در اشعار بهاری و نوروزی خود سری به عوالم دل و درون می‌زنند و به شیوه ویژه خویش به چشم عبرت در دگرگونیهای جهان می‌نگرند، لیکن به اندازه شاعران متصوف کّل شعر را تابع اندیشه‌ها و آموزه‌های عرفانی قرار نمی‌دهند، و شاید بر روی هم بتوان گفت که درون و بیرون، هر دو به یک اندازه در نظرشان اهمیت دارد و توجه برمی‌انگیزد و حایز ارزش است. در مورد شخص حافظ و غزل کنونی، می‌توان بیتهایی چون ۲، ۳ و ۷ را مثال آورد، که همگی گویای نگاه و نگرستن دقیق به دنیای بیرون و نفس طبیعت نیز هست. بدون یکچنین نگرشی محال است بتوان این هماهنگی و همسخنی را میان عناصر طبیعت بدین خوبی تجسم بخشید. آری، در این زمینه، با وجود برخی اشتراکات، افتراقاتی هم میان فکر و شعر امثال سعدی و حافظ با عطار و مولانا و نظایر آنها می‌توان دید. می‌توان حدس زد که دو شیرازی خوش سخن در ایام نوروز نظیر همان شادی و خوشدلی را از خود بروز می‌داده و همان گونه به این و آن شادباش و مبارکباد می‌گفته‌اند که عامه مردم. اما در باب صوفیه؟ گمان نمی‌کنم؛ یا بهتر است بگویم تا بدین اندازه از خود شور و شوق به خرج نمی‌داده‌اند. آنان معمولاً اکراه داشته‌اند که نوروز را «عید»ی چون اعیاد دینی بنامند. حال که از سعدی نیز سخن رفت، عجالتاً شما را رجوع می‌دهم به غزل نوروزیه‌ای از او، که درست چون اعیاد دیگر تبریک می‌گوید:

برآمد باد صبح و بوی نوروز      به کام دوستان و بخت پیروز  
مبارک بادت این سال و همه سال      همایون بادت این روز و همه روز  
(غ ۳۱۳)

سعدی پس از توصیفی از گل و فضای نوروزی، هرچند به دلیل گذر روزگار به خواننده توصیه به اندوختن نام نیک می‌کند، اما در آخر با درد و دریغ از این سخن می‌گوید که سرانجام مرگ در می‌رسد و ما را از این عشرت و شادی در چنین ایامی باز می‌دارد:

دریغ‌عیش، اگر مرگش نبودی      دریغ‌آهو، اگر بگذاشتی یوز  
آیا نظیر چنین دریغی را از مرگ جسم هرگز در بهاریه‌های صوفیان و عارفان شاعر می‌یابید؟

و اما در خصوص حافظ، او بیتی دارد که در قزوینی هست و خانلری ندارد (که نمی‌دانم چرا) و در آن از تورانشاه وزیر «عیدی» و «نوروزی» (= نوروزانه، یا همان عیدی) می‌خواهد (غ ۴۴۵):

نه حافظ می‌کند تنهادعای خواجه تورانشاه

ز مدح آصفی خواهد جهان عیدی و نوروزی

ملاحظه می‌کنید که نوروز را «عید» می‌خواند، چیزی که این نگارنده تا کنون در بهاریه‌های هیچ‌یک از عارفان بزرگ ندیده است. و باز آیا قرابت فکر و نظرگاه او را با سعدی در این زمینه می‌بینید؟ (البته امیدوارم روزی پژوهشی سنجشی و ژرف در این باره در اشعار سنخهای مختلف شاعران صورت گیرد تا با دقت و قطعیتی درخور بتوان در این موضوع حکم کرد.)

اگر کل غزل را بر محور روح اغتنام فرصت عیش در جهان حیات (به هر صورت، از حظّ نفس یا حس گرفته تا حظّ روح) بخوانم بیراه نگفته‌ام. دو بیت نخست در حکم مقدمه‌ای است در توصیف صحنه جهان و وضع طبیعت به هنگام بهار. در این صحنه، گلها هم مثل آدمیان در جنبش و بهجت‌اند و فرصت عشرت غنیمت شمرده‌اند؛ جام می‌گیرند و از جمال یکدیگر حظّ بصر می‌برند. چند بیت دیگر هم همگی پیرامون همین روح بهره‌جویی از فرصت سبز زندگی است، گاه با وصف بلبل ستم‌دیده از دوری گل، گاه با ذکر رفتن شاعر به خرابات به جای گوش دادن به «حدیث هول قیامت» و «قصه بهشت» و ثواب و صواب و...، گاه با خطاب شاعر به دل خود (و در حقیقت به من و شما) و هشدار به از کف رفتن سرمایه عمر، و بالاخره بانگ زدن بر

مطرب تا از راه سرود و ترانه بیرون نشود. بیت آخر هم به تعبیری توصیه به همین بهره‌گیری از زمان است، منتها این بار به محبوب می‌گوید تا زودتر و پیش از روانه شدن شاعر، قدمی بر بالینش بگذارد. بنابراین و بر روی هم هیچ بیتی از دایره شتاب برای بهره‌گیری از وقت خوش بیرون نمانده است و ساختار معنایی و مضمونی شعر را دقیقاً همین تشکیل می‌دهد. گمان نمی‌کنم هیچ یک از غزلیات او (حتی، بیا تا گل برافشانیم و... ۳۶۷) تا بدین حد حاوی یکچنین بنمایه‌ای باشد.



۱. مرا مهر سیه چشمان ز سر بیرون نخواهد شد  
قضای آسمان است این و دیگرگون نخواهد شد
۲. رقیب آزارها فرمود و جای آشتی نگذاشت  
مگر آه سحرخیزان سوی گردون نخواهد شد؟
۳. مرا روز ازل کاری بجز رندی نفرمودند  
هران قسمت که آنجا رفت، ازان افزون نخواهد شد
۴. خدا را، محتسب، ما را به فریاد دف و نی بخش  
که ساز شرع ازین افسانه بی قانون نخواهد شد
۵. شراب لعل و جای امن و یار مهربان ساقی  
دلا، کی به شود کارت، اگر اکنون نخواهد شد؟
۶. مجال من همین باشد که پنهان مهر او ورزم  
کنار و بوس و آغوشش چه گویم، چون نخواهد شد؟
۷. مشوی، ای دیده، نقش غم ز لوح سینه حافظ  
که زخم تیغ دلدار است و رنگ خون نخواهد شد

۱. سعدی:

عقل را با عشق خوبان طاقت سر پنجه نیست

با قضای آسمانی بر نتابد جهد مرد

(غ ۱۶۲)

تا حدّی هم یادآور رودکی است:

شاد زی با سیاه چشمان، شاد که جهان نیست جز فسانه و باد

(آثار منظوم ۴۶۰)

۲. فرمود: هم می توان آن را «کرد» (در حالت احترامی) معنی کرد، و هم «فرمان داد» به آزار. اما شاید در صورت اول قدری طنزآمیز باشد، مثل این که به قصد طنز بگویند: فلانی فرمایش فرمود.

۳. ازان افزون نخواهد شد: الف. همان اندازه است و بیشتر نمی شود. ب. بیشتر و

بالا تر از آن ممکن نیست، یا: برترین حدّ ممکن است. معنای اخیر از آن روی است که رندی والاترین بهره یا جایگاهی است که ممکن است ارزانی کسی شود. ازلی و الهی بودن رندی و نیز عشق (چنان که در مطلع نیز آمده) از بنمایه‌های رایج غزل عرفانی یا قلندرانه و خراباتی است (همچنان که پیشتر به قدر کافی از آن سخن رفته است).  
۴. یکی از کارها و وظایف محتسب، شکستن یا سوختن سازها به عنوان آلات لهو و لعب بوده است؛ امیرحسن دهلوی:

ای محتسب، این چنگ چه می‌سوزی و بربط؟

آخر نه که با سوخته‌ها ساخته بودند؟

(دیوان ۱۳۷)

اما وسایل سرگرمی و بازیهای حرام، مانند نی و تنبور و عود و چنگ و تخته‌نرد، اگر آشکار شود، محتسب باید آنها را از هم باز کند تا آن که به صورت چوبی قابل استفاده [کذا؛ ظ. غیر قابل استفاده - م] درآید و آشکار کننده را تأدیب کند [...] فروش این آلات نیز روا نیست. (ابن‌اخوه، آیین شهرداری در قرن هفتم ۳۲)

فریاد: گذشته از معنای معمول، به معنی گلبانگ یا اوج صوت و نغمه است.  
ساز: ایهام (سامان و قاعده + آلت موسیقی)

بی‌قانون: قانون دارای ایهام است: الف. قاعده، میزان، راه و هنجار درست؛ ب. سازی به همین نام؛ نظامی در دو سده پیشتر «قانون» را با نظیر همین ایهام آورده، چنان که در وصف مجنون گفته است:

قانون مغنیان بغداد      بیّاع معاملان فریاد

(لیلی و مجنون ۶۵)

در اینجا هم هر دو معنی لحاظ شده. مغنیان بغداد در حرفهٔ خنیاگری زبانزد بوده‌اند، ولی شاعر می‌گوید: مجنون، به اعتبار شعرخوانی و نیز گلبانگ و فریاد خویش، در حکم قاعده و طریقه یا اسوه‌ای برای مطربان بغداد بود، یا به منزلهٔ ساز قانون در دست آنان بود. نیز خواجه‌ی کرمانی، عیناً با ایهام در «بی‌قانون»:

این ضربت بی‌قانون تا چند زنی بر من؟      یک روز چو چنگ آخر در بر کش و بنوازم

(دیوان ۷۳۱)

شاه شجاع، در رباعی مشهور و ظاهراً همراه با طعن به پدرش مبارز:

در مجلس دهر، ساز مستی پست است      نه چنگ به قانون و نه دف بر دست است

رندان همه ترک می‌پرستی کردند      جز محتسب شهر، که بی‌می مست است

چون در اینجا هم سخن از محتسب است، ظاهراً یا حافظ و یا شاه شجاع، یکی از دیگری تأثیر گرفته، اگرچه شاعران قدیم معمولاً اشعار پیش از خود را نیز به دقت می‌شناخته‌اند، و لذا اقتباس از امثال نظامی و خواجه هم در این مورد محتمل است و با آنچه در مورد شاه شجاع گفتیم مانعة‌الجمع نیست.

قانون: از آلات زهی که از قدیم تا کنون در موسیقی ایران (و نیز عرب و ترک) نواخته شده. سازی با کاسه‌ای از چوب، دارای ۷۲ سیم، که هر سه سیم آن یک کوک می‌گرفته. جنس سیمها گاه از ابریشم، گاه نایلون و اغلب از مفتول فلزی بوده و همین ارجح است. شکل ساز را گاه سه گوش و گاه چهارگوش ثبت کرده‌اند. اختراع آن را به افلاطون و برخی به فارابی منتسب داشته‌اند. (برای اطلاع بیشتر، نک. پژوهش مهدی ستایشگر، واژه‌نامه موسیقی ایران‌زمین، ذیل «قانون»). ایشان نمونه‌هایی از اشعار شعرای حدود عصر صفوی را هم برای قانون، همراه با ایهام یاد شده ارائه کرده‌اند، اگرچه به قدمت شواهد این نگارنده نیست.) این ساز را با مضرب به صورت دو استوانه فلزی با نوک خم شده به پایین، که همچون انگشتانه‌ای در انگشت سبابه هر دو دست می‌کنند، در حالتی که ساز مثل سنتور روی زمین قرار دارد، می‌نوازند، و گاهی هم آن را زیر بغل می‌گیرند و با یک دست بر روی سیمها می‌کشند.

بیت حاوی طنزی است از سنخ طعن بر محتسب به عنوان فردی از طیف و طایفه زهد. احتمالاً این معنی هم در آن مضمّر است که: اصول را رها کرده و به فروغ و ظواهر چسبیده‌اید و به عذر حفظ یا تشیید مبانی شرع به شکستن ساز و منع از استماع صوت خوش به عنوان لهو و لغو می‌پردازید، ولی بنیاد شرع با این چیزها تزلزل نمی‌گیرد (یا استوارتر از آن است که یک بانگ دف و نی آن را فروریزد). نیز:

بپوش دامن عفوی به زلت من مست که آبروی شریعت بدین قدر نرود

واژه «افسانه» به معنای سخنان یا اموری پایه و پراکنده، هم می‌تواند به کار اهل لهو (از جمله خود شاعر) بازگردد، و هم آنچه محتسب و کلاً زهدمآبان درباره استماع آغانی بر هم می‌کنند؛ ضمن این که طباقی پوشیده نیز با واژه «قانون» (= درست و بهنجار و بجا) می‌تواند داشت. شرع هم (چنان که در مورد تمامی وابسته‌های مستوری یا زهد گفته‌ایم و گفته‌اند) از جمله اموری است که نه تنها در شعر حافظ بلکه در کل سنت غزلسرایی پارسی از مقوله مغضوبها و آماج طنز و طعن است. البته بدیهی است که چنین شرع و شریعتی آن نیست که حافظ خود را مفتخر و مباهی به حفظ کتاب آن در چارده روایت می‌داند، بلکه شرعی است بر ساخته زاهدان ریایی و

واعظان غیر متعظ به منزلت و سیلت معیشت.

۵. از شمار این گونه اندرزهای اوست:

از چار چیز مگذر، گر عاقلی و زیرک

امن و شراب بی غش، معشوق و جای خالی

و یا:

مقام امن و می بی غش و رفیق شفیق

گرت مدام میسر شود، زهی توفیق

۶. بوس و کنار و آغوش و همانندان آن، هرگاه سخن از محبوب آسمانی و عرفانی

در میان باشد، معمولاً تعبیری است از وصال عارفانه یا وحدت یافتن نفس جزئی

انسانی با روح و حقیقت برتر یا جان جهان. به نظر می‌رسد می‌گوید: مرا چه حد آن که

دم از وصال ناممکن «او» بزنم؟ برای من همین بس که در عالم دل و درون خود و به

گونه نهفته با عشق او سودا کنم، و این می‌تواند عشق یکسویه را به ذهن متبادر کند.

مضمون لخت دوم هم می‌تواند از همان مقوله باشد که حافظ از امکان وصال با چنان

دلداری ابراز تردید و حتی نومیدی می‌کند، که گفته‌ام در اشعار او بسیار است. (مثلاً

نک. ح ۱۹۱/۳).

همچنین لخت دوم را می‌توان به این صورت نیز خواند: کنار و بوس و آغوشش

چه گویم؟ چون نخواهد شد.

۷. در اینجا اشک، اگرچه خود اغلب نشان غم است، ولی شوینده و زایل کننده

نقش و نشان غم از لوح سینه و صفحه دل شاعر خوانده شده است، همچنان که تشبیه

سینه به لوح را در این بیت هم دارد:

سر شک من، که ز طوفان نوح دست ببرد

ز لوح سینه نیارست نقش مهر تو شست

- ۱ روز هجران و شب فُرقت یار آخر شد  
زدم این فال و گذشت اختر و کار آخر شد
- ۲ آن همه ناز و تنعم که خزان می فرمود  
عاقبت در قدم باد بهار آخر شد
- ۳ شکر ایزد، که به اقبال کُله گوشه گل  
نخوت باد دای و شوکت خار آخر شد
- ۴ صبح امید، که شد مُعتکف پرده غیب  
گو: برون آی، که کار شب تار آخر شد
- ۵ آن پریشانی شبهای دراز از غم دل  
همه در سایه گیسوی نگار آخر شد
- ۶ باورم نیست ز بدعهدی ایام هنوز  
قصه غصه که در دولت یار آخر شد
- ۷ ساقیا، لطف نمودی، قدحت پرمی باد  
که به تدبیر تو تشویش خمار آخر شد
- ۸ در شمار ارچه نیاورد کسی حافظ را  
شکر کان غصه بی حد و شمار آخر شد

۱. فُرقت: عربی: فُرقة، اسمی که در موضع مصدر حقیقی «افتراق» قرار می گیرد. (لسان العرب) = جدایی و مفارقت؛ ناظم الاطباء. مقابل وصل (دهخدا، یادداشت مؤلف)  
گذشتن اختر: اختر: ستاره و طالع و فال (لغت فرس) ابوریحان بختی دارد در اتصال کواکب به یکدیگر و عکس آن یعنی انصراف و بازگشتن آنها از همدیگر، و شاید همین باشد که به گذشتن اختر تعبیر شده است: «اتصال پیوستن است و انصراف بازگشتن. و این هر دو بانگریستن [= نظر در اصطلاح نجوم؛ نک. ح ۱/۲۰۰-م] باشند. و نگرستن ستارگان چون نگرستن بروج است به مقارنه و دو تسدیس و دو تربیع و دو تثلیث و مقابله [...] و چون از آن دو ستاره که یک به دیگر نمی نگرند درجات سفلی کمتر باشد از درجات علوی، گویند که سفلی رود سوی اتصال. و نیز همی گویند بر او

همی ریزد. و چون درجات سفلی بیشتر باشد از درجات علوی، گویند که سفلی منصرف است از علوی [...] پیوستن چو دیدار است، و انصراف چو اندرگذاشتن است.» (التفهیم ۴۷۵-۴۷۶) دُنیسری نیز: «چون دو کوکب به یکدیگر نزدیک شوند و خواهند که به یکدیگر اتصال کنند، و بعد میان ایشان چون نیمه هردو جرمشان بود، آن اول اتصال ایشان باشد. و چون به درجه و دقیقه متساوی باشند در تمامی اتصال بوند، و تا از نیمه جرم هریک بگذرند، هنوز در قوه باشد.» آنگاه حالات کواکب را چون تثلیث، تسدیس، مقابله و مقارنه ذکر می‌کند. (نوادراتبادر ۲۳) قاسم غنی: یعنی آن وقتی که اختر (یعنی ستاره طالع یا ستاره مساعد) از نصف النهار یا یکی از درجات منطقه البروج، مثلاً درجه طالع شخص مفروض، عبور کرده. زیرا در آن وقت است که انسان هر خواهش یا دعایی بکند یا فالی بزند برآورده می‌شود. خاقانی در رباعی می‌گوید (صفحه ۹۱۶ چاپ تهران):

من دست به شاخ مه‌مثالی زده‌ام      دل دادم و پس صلا‌ی مالی زده‌ام

او خود نپذیرد دل و مال، اما      اختر بگذشته است و فالی زده‌ام

(یادداشتها ۲۵۸؛ در چاپ سجادی: اختر به گذاشتن است فالی زده‌ام؛ ۷۲۷) وحید دستگردی: اختر گذاشتن: به معنی سیر موافق، چندین جا در این دیوان دیده می‌شود. وحید این را در حاشیه این بیت نوشته است:

من قرعه زنان به آنچنان فال      و اختر به گذاشتن اندر آن حال

(لیلی و مجنون ۲۵)

وحید در همان جا این بیت را نیز نقل کرده است:

بسی فال از سر بازیچه برخاست      چو اختر می‌گذشت، آن فال شد راست

(از خسرو و شیرین ۱۴۷) این بیت هم از قصاید نظامی است:

فال می‌زن، مگر اختر به گذاشتن باشد

تا خود اختر چه بود، فال به اختر گردد

(گنجینه ۲۰۹، طبع نشر قطره ۳۲۲)

در دهخدا این بیت از شاهنامه نقل شده است:

چو آشفته اختر ز مادر گذشت      همه رفته دولت به ما بازگشت

این بیت نشان می‌دهد که گذاشتن اختر می‌تواند نیک هم باشد، اگر آن اختر نحس بوده باشد. همچنان که عکس آن را هم در شاهنامه در مورد گذاشتن اختر نیک، و در نتیجه بروز عاقبت بد، مشاهده می‌کنیم (در ماجرای کرم هفتواد، از زبان اردشیر، که

سرانجام کرم غول آسا را می‌گُشد):

بدانید کامد به سر کار کرم

گذشت اختر و روز بازار کرم

(۷، ۱۵۰)

توضیح این‌که این کرم برای صاحبش، هفتواد، نشانهٔ اختر نیک بود و به ثروت دست یافت. همین نیز اثبات‌کنندهٔ این است که گذشتن اختر می‌تواند سعد یا نحس باشد، هرچند در برخی شواهد «گذشتن» اختر نشانهٔ بخت نیک است، چنان‌که دیدیم، و نیز این بیت از عماد فقیه:

دل من قرعه به امید وصال می‌زد

فال او راست نیامد، مگر اختر نگذشت

(دیوان ۲۹)

۲. تنعم: در اصل به معنای با ناز و نعمت و به فراخی و آسانی زیستن (نک. ح ۱۲۶/۳). اما تنعم در بیت حاضر قدری متفاوت و به معنای ناز و نعمت و کامیابی همراه با ناز و افاده و تکبر یا حشمت‌فروشی است، چنان‌که جمال عبدالرزاق در این بیت همین معنی را در نظر دارد:

جز گل و سوسن نبوید زلف او

زنگی چندین تنعم می‌کند

(دیوان ۴۵۹)

(یعنی این زنگی نازل‌قدر چنان به خود غرّه شده و غرور او را برداشته که برای بوییدن به چیزی بجز گل و سوسن رخسار یار رضا نمی‌دهد.) در بیتی از خود حافظ هم «تنعم» دقیقاً به همین معنی است:

گل ز حد برد تنعم، به کرم رخ بنمای

سرو می‌نازد و خوش نیست، خدا را، بخرام

گفتنی است که در هیچ‌یک از دو فرهنگ بزرگ معین و دهخداذکری از معنای مذکور نشده است.

تنعم فرمودن: فعل «فرمودن» به جای «کردن» (که غالباً در موضع احترام به کار می‌رود) در اینجا معنی یا بار طنزی به خود گرفته و بیانگر به اصطلاح کیا و بیای خزان است و تکمیل‌کنندهٔ آن معنای افاده و تکبر، و از این نظر بسیار بر لطف و قوت بیت افزوده است. حافظ گاهی از «فرمودن» برای افادهٔ طنز سود جسته است، چنان‌که پیشتر داشت: رقیب آزارها فرمود و جای آشتی نگذاشت... (۱۶۱/۲) و یا:... فکر معقول بفرما، گل بی‌خار کجاست؟ (۲۷/۸)

۳. به اقبال: به نظر این نگارنده از اصطلاحات زبانی است، یعنی از دولتِ سر،

به یمنِ یا از برکتِ وجود، و نظایر اینها. بنابراین نباید تنها به معنای لغوی یا تحت‌اللفظی «اقبال» (= بخت) بسنده کرد؛ رودکی:

امروز به اقبال تو، ای میر خراسان      هم نعمت و هم روی نکودارم و سناد

(آثار منظوم ۵۲۸؛ و سناد = بسیار)

«از اقبال» هم همان است؛ نظامی، به همان معنای اصطلاحی، ولی در معنای طنز و تهکم:

دل اگر این مهره آب و گل است      خر هم از اقبال تو صاحب‌دل است

(مخزن ۴۷)

پارسی آن نیز «به بخت» است، که بارها به همین گونه در سخن فردوسی آمده است، مثل:

که گر من کنم جنگِ جنگی پلنگ      نیارم به بخت تو بر شاه ننگ

(شاهنامه ۳، ۱۸۴)

(برای اطلاع بیشتر، نک. از این نگارنده، «به جاه و برخی مترادفهای آن»، گلچرخ، ش ۱۷، آذر ۷۶، ص ۱۹-۲۰).

کُله گوشه: اضافهٔ مقلوب = گوشهٔ کلاه؛ گل را چون شاهان کلهدار خوانده‌اند؛ مجیر بیلقانی:

گل قبا چاک زند هر سحری در غم او      گرچه در حسنِ کلهداری گل معتبر است

(نقل از راحة الصدور ۳۲۰)

امیر حسن دهلوی:

بیا، که بر همه خوبان شهر شاه تویی      چو غنچه در صف گل صاحب کلاه تویی

(دیوان ۳۶۴)

خود حافظ در یک رباعی (اگر به واقع از او باشد):

نرگس، که کلهدار جهان است، بین      کونیز چگونه سر درآورد به زر

(دیوان ۲، ۱۱۰۰)

نخوت: عربی: نَخْوَة = کبر، عظمت، فخر (صحاح، لسان‌العرب) دارندهٔ آن: مَنْخُوْ (جمهرة) فرهنگهای معتبر مذکور به فتح اول ضبط کرده‌اند، در حالی که دهخدا به کسر و فتح، هر دو، گفته است، که احتمال می‌دهم صورت مکسور را از حیث تداول در زبان عامّه ذکر کرده باشد: نَخوت و نَخوت: تعظم، عجب، کبر، استکبار، برتنی، برترمنشی، خودپسندی، غرور، پندار (یادداشت مؤلف)



دی: در رساله منسوب به خیام: «به زبان پهلوی "دی" دیو باشد. بدان سبب این ماه را دی خوانند که درشت بود و زمین از خرّمیها دور مانده بود، و آفتاب در جدی بود، و اول زمستان باشد.» (نوروزنامه ۷) در اوستا dathuš یا dadhva = آفریننده، دادار و آفریدگار، و غالباً صفت اهور مزدا، از مصدر dā = دادن و آفریدن (معین، حاشیه برهان) شوکت: ایهام: الف. بزرگی، حشمت و هیبت؛ ب. تیزی، گزندگی، حدّت؛ در قرآن: وَإِذْ يَعِدُكُمُ اللَّهُ إِحْدَى الطَّائِفَتَيْنِ أَنَّهَا لَكُمْ وَتَوَدُّونَ أَنْ غَيْرَ ذَاتِ الشُّوْكَةِ تَكُونُ لَكُمْ وَيُرِيدُ اللَّهُ أَنْ يُحِقَّ الْحَقَّ بِكَلِمَاتِهِ وَيَقْطَعَ دَابِرَ الْكَافِرِينَ (انفال ۷) (آنگاه را که خداوند به شما وعده می فرمود که پیروزی بر یکی از دو دسته از آن شما باشد، و شما دوست می داشتید که آن دسته بی جنگ افزار از آن شما گردد، اما خداوند می خواست تا حق را با کلمات خویش تحقق بخشد و ریشه کافران را برکند.) «شوکه» یعنی تیزی و گزندگی و برآیی و مجازاً سلاح. واژه «شوک» (= خار) که در بیت ایهام به آن هست، به دلیل تیزی چنین نامیده شده است. علامه طباطبایی: شوکه = حدّت و تیزی، استعاره برگرفته از «شوک» به معنی خار است. (المیزان ۹، ۱۹) طبرسی نیز همین مطلب را ذکر کرده: می گویند «ما أَشَدَّ شوكةً فلان» یعنی چه قدر نیرو و قدرت او زیاد است. شاكٌ فى السِّلَاحِ و شائِكُ السِّلَاحِ و شاكٌ السِّلَاحِ یعنی کسی که در استعمال سلاح دارای قدرت و حدّت است. (مجمع البیان ۱۰، ۱۶۴) این ایهام از مواردی بی شمار است که دقتهای فراوان حافظ را در الفاظ می رساند.

فصل خزان و آنگاه زمستان، عرصه تاخت و تاز مغرورانۀ بادهای استخوان سوز و حکومت و شوکت سراپا گزند و گزندگی خارهای تیز بر سراسر باغ و بستان است، اما به محض پیدا شدن سر و کله گل و گوشه کلاه ترک ترک گل (به دلیل گلبرگها) و از دولت سر مقدم مبارک او (با توجه به این که کلاه معمولاً نخستین چیزی است که از کسی از دور به چشم می آید) آن باد بروت و دبدبه و کبکبه خار به پایان آمده است. کلاه گوشه گل نماد شوکت و لطافت راستین در برابر حشمت بی معنای باد و خار است، ضمن این که واژه «باد» خود نیز تداعی کننده تکبر و فخر فروشی است. در هر حال، بیتی است تصویری و بهره ور از ارزش بسیار هنری.

۴. معتكف: اسم فاعل از مصدر مزید اعتكاف، که در لغت، مقیم شدن بر چیزی و در جایی و ملازمت آن است (لسان العرب) و در اصطلاح، گوشه نشینی در مسجد و امثال آن. غزالی اعتكاف در مسجد را از سنتهای رسول الله در روزهای روزه داری می داند: «در مسجد اعتكاف کردن، خاصه در دهۀ بازپسین، که ليلة القدر اندر وی

است - و رسول (ص) اندر این ده روز جامه خواب [= رختخواب و بستر - م] درنَوشتی [= جمع یا رها می کرد - م] و ازار بر بستی عبادت را، و وی و اهل وی از عبادتی نیا سودندی.» (کیما ۱، ۱۰) اعتکاف را شروط و الزاماتی چند است. (برای خلاصه‌ای از آنها، نک. سید جعفر سجادی، فرهنگ معارف اسلامی، و دهخدا، ذیل «اعتکاف».) در اشعار عرفانی از معتکف کوی یار، خانه خمار، خرابات و امثال اینها سخن می‌رود، که مراد از آنها معنای معنوی در حدود توجه به عالم دل، مراقبت آن و مداومت در عشق است؛ اوحدی مراغی:

هوست، معتکف خانه خمارم کرد      عشقت از صومعه و مدرسه بیزارم کرد

(دیوان ۱۴۶)

و اما این که امید معتکف یا گوشه‌نشین در پرده غیب باشد پیدا است به معنای پنهان شدن آن، و در برابر آن چیرگی روح یأس است و بیرون آمدنش استعارتی از تابش نور امید و پایان شب، که نمادی آشنا از طیف گسترده تمامی تیرگیها، تباهیها، ناراستیها و... است.

۵. در سایه گیسو: ایهام: الف. به برکت یا به لطف یا به یمن زلف یار؛ ب. تیرگی و سواد گیسو، که ایهامهای فراوان با آن ساخته‌اند.

۶. که: به نظر می‌رسد به ضرورت شعری در مکان مناسب قرار نگرفته. هنجار معمول آن: باورم نیست... که قصه غصه در دولت یار آخر شد.

۷. لطف نمودن: واژه «نمودن» در بسیاری از افعال موجود در متون (از جمله شعر حافظ) حالتی دوگانه دارد و هر دو معنای نشان دادن (فعل تام) و کردن (فعل معین) از آن قابل برداشت است؛ در حافظ مثلاً: ... کرم نمای و فرودا، که خانه خانه تست (۳۵/۱) یا: ... که من به خویش نمودم صد اهتمام و نشد (۱۶۶/۷) اگرچه در حافظ اکثریت قاطع موارد به صورت فعل تام است. پرویز خانلری: معنی اصلی «نمودن» در فارسی نشان دادن، نمایش دادن، اظهار کردن و مانند اینهاست. اما هنگامی با اسم یا صفت فعل مرکب می‌سازد که هیچ‌یک از این معانی به طور صریح از آن اراده نشود. یعنی هم‌کرد نمودن در ترکیب، درست معادل «کردن» است و در همه موارد جانشین آن می‌تواند شد: زاری نمودن = زاری کردن:

اگر پیمان چنین خواهدت بودن      چه باید این همه زاری نمودن؟

(ویس و رامین ۱۵۸)

بندگی نمودن = بندگی کردن؛ سنایی:

چون مه از تو نیافرید خدای تو به از خلق بندگیش نمای

(حدیقه ۲۵۴)

سعی نمودن = سعی کردن: «هیچ کس در پروردن وی سعی ننماید.» (کلیده، طبع عبدالعظیم قریب ۶۱) اصرار نمودن = اصرار کردن: «بر خطا اصرار ننماید.» (کلیده ۴۰) استعمال همکرد «نمودن» به جای «کردن» در آثار دوره اول فارسی دری (یعنی از آغاز تا نخستین سالهای قرن هفتم) کمتر است و سپس چون فعلهای مرکب با «کردن» فراوان می شود نویسندگان برای پرهیز از تکرار کلمه، بیشتر همکرد «نمودن» را به جای «کردن» می آورند، تا آنجا که در نثر معاصر فارسی، «نمودن» در همه موارد می تواند جانشین «کردن» باشد. (تاریخ زبان فارسی ۲، ۱۳۴-۱۳۵)

خُمار: اینجا هم به معنای رایج امروز است، یعنی کسالت و درد عارض بر شخص در نبود باده (یا هر چیز اعتیادآور دیگر). (نک. ح ۲۶/۶).

دعایی که می کند رندانه است، چون وقتی قدح ساقی پر باشد نفعش بیشتر به خود شاعر بر می گردد. واژه «تشویش» را هم در مورد خمار، درست و دقیق به کار برده، زیرا اصحاب عادت معمولاً هم اضطراب و نگرانی از خمار و در خمار دارند، و حتی به هنگام داشتن هم گاه تشویش از نداشتن دارند، تا چه رسد به محرومیت.

\* \* \*

غنی احتمال می دهد غزل مقارن فتح شیراز در سال ۷۴۳ به دست ابواسحق و در اشاره به حکومت دوساله پر از ستم و تعدی و خونخواری امیر پیرحسین چوپانی سروده شده باشد. (تاریخ عصر حافظ ۴۷) باز این بنده شکاک خدا می پرسد: به کدام دلیل قانع کننده؟ آن زنده یاد ظاهراً وقتی قرینه ای قوی و مُقنع بر حدس خود در غزل نیافته اند می فرمایند: دلیل عدم تصریح حافظ، دگرگونیهای سریع احوال این خطّه در این روزگار بوده، و این که هر روز عده ای بر این شهر و مردم آن چیرگی می یافتند، و همین سبب شده تا شاعر ممدوح را به منزله معشوق بنگرد و او را به زبان غزل بستاید. (همان جا) این نگارنده تا کنون بارها از برخی افراطها در تاریخگرایی در مورد حافظ سخن گفته است، و در اینجا هم سخن را کوتاه و داوری را به خوانندگان این سطور وامی گذارد تا ببینند آیا حتی یک قرینه بر این موضوع در شعر می یابند؟ و بالاخره آیا مگر پریشانی و تیرگی، و به عکس آن رفع اندوه و دلهره، در حیات حافظ کم اتفاق افتاده که در اینجا بتوان یکسره به سراغ ایام غلبه پیرحسین بر این شهر پیر و بارها بلا

کشیده رفت؟ اگر مراد ایشان «شوکت خار» و استنباط از آن به لشکرکشی و نبرد باشد هم مگر در زمان خواجه کم روی داده و شهر کم دست به دست شده است؟  
در هر حال، شعر از شادترین و خوشبینانه‌ترین اشعار اوست، همچنان که ردیف به اصطلاح داد می‌زند که در زمان سرایش غزل، روح خسته شاعر ولو به طور موقت به شادی بی‌کم و کاست دست یافته است.

- ۱ ستاره‌ای بدرخشید و ماه مجلس شد  
دل رمیده ما را رفیق و مونس شد
- ۲ نگار من، که به مکتب نرفت و خط ننوشت  
به غمزه مسئله آموز صد مدرّس شد
- ۳ به بوی او، دل بیمار عاشقان، چو صبا  
فدای عارضِ نسرین و چشم نرگس شد
- ۴ به صدرِ مصطبه‌ام می‌نشاندا کنون، دوست  
گدای شهر، نگه کن، که میر مجلس شد
- ۵ طرب‌سرای محبّت کنون شود معمور  
که طاق ابروی یار منش مهندس شد
- ۶ لب از ترشّح می‌پاک کن، ز بهر خدا  
که خاطرم به هزاران گنه مؤسّوس شد
- ۷ کرشمه تو شرابی به عارفان پیمود  
که علم بیخبر افتاد و عقل بیحس شد
- ۸ ز راه می‌کده، یاران، عنان بگردانید  
چرا که حافظ ازین راه رفت و مفلس شد
- ۹ خیال آب خضر بست و جام کیخسرو  
به جرعه‌نوشی سلطان ابوالفوارس شد
- ۱۰ چو زر، عزیز وجود است نظم من، آری  
قبول دولتیان کیمیای این مس شد

۱. کمال خجندی، احتمالاً در اقتفای این غزل:

شبی که روی تو ما را چراغ مجلس شد      به سوختن دل پروانه‌وش مهوس شد  
(دیوان ۱۶۰)

که در آن با تفاخر به خود می‌گوید:

نشد به طرز غزل هم‌عنان ما حافظ      اگرچه در صف رندان ابوالفوارس شد

به گمانم رتبه غزل کمال از همین مقدار آشکار باشد. در این بیت هم به نظر می‌رسد از بیت ۵ حافظ اخذ مضمون کرده باشد:

به نقش ابروی تو نیست در سراچه حسن      که دست صنع در آن طاقها مهندس شد  
همچنین با توجه به سائقه و سابقه رقابت و حتی خصومت کمال با حافظ، این که او را ابوالفوارس (= شهسوار) در میان رندان خوانده، اگرچه به ظاهر مدح می‌نماید، ولی بعید نیست ذمّ شبیه به مدح باشد و معنای منفی و اولیه «رند» را اراده کرده باشد.

۲. درباره شخص موضوع بیت، اختلاف نظر بسیار است، و لذا بیت (و کلاً غزل) را باید از شمار اشعار بحث‌انگیز خواجه دانست. این نگارنده در اینجا به این بسنده می‌کند که به گمان او بیت بیش از هر کسی زبیده پیامبر اسلام (ص) است. گذشته از آن حضرت، تنها کسی که به تعبیری می‌توان گفت بدون رفتن به مکتب و تعلّم و خط نوشتن صاحب علم شده حضرت آدم است که اسماء را بی واسطه از حضرت حق آموخت. (بقره ۳۱) هرچند این احتمال بسیار ضعیف می‌نماید. (از آنجا که موضوع، به ویژه از حیث ساختار غزل، لازم به بحث و توضیح است، از خوانندگان درخواست می‌کند که حتماً به سخن پایانی بنگرند.)

۳. به بوی: ایهام: الف. معنای معمول (مرتبط با دو گل خوشبوی) ب. به آرزوی، در هوای (نک. ح ۱/۲).

بیماری صبا: تعبیری از آرام وزیدن و افتان و خیزان رفتن صبا (نک. ح ۱۲۵/۵). نکته‌ای مربوط به فن بیان در بیت این که صبا تنها بدین اعتبار که حامل بوی گلها و رایحه یار است، و نیز این که آن را مطابق سنت «بیمار» خوانده‌اند در بیت آمده، نه از آن جهت که فدای نسرين و نرگس و جمال این دو می‌شود. به دیگر سخن، فدا شدن فقط مربوط به دل عاشقان است، نه صبا. قداما هم در مورد تشبیه، این نکته را به دقت بیان کرده و از خطا در آن هشدار داده‌اند. (برای نمونه‌هایی از آن، نک. ح ۲۲۴/۵). در حقیقت بیت را باید چنین خواند و معنی کرد: به بوی او، دل چون صبا بیمارِ عاشقانِ فدای...

محتوی یا اندیشه اصلی بیت این است: اگر دل عاشقان یار در ظاهر امر فدایی یا به اصطلاح خودمان کشته و مرده رخسار نسرين و دیده نرگس می‌شود، در حقیقت تنها در هوای «او» است. آدمی در این جهان کاری نمی‌تواند کرد بجز نگرستن به پدیدارها و دل بستن به زیباییهای آفریده او، یا همان جستجوی یار در ورای صور اشیا و اعیان. خلاصه: مقصود اوست، نسرين و نرگس بهانه یا افسانه، به گفته خود خواجه: چون

کاینات جمله به بوی تو زنده‌اند... (۳۵۴/۸)

۴. مِصْطَبَه: سگّو یا دگّان مانندی که چند ذرع بالاتر از سطح زمین است، برای نشستن؛ در میخانه‌ها غالباً اختصاص به خواصّ باده‌خواران داشته، چنان که این اعزاز در بیت خواجه هم مشهود است. (نک. ح ۶۵/۵).

میر مجلس: معنای عامّ آن برترین فرد در هر مجلس است، خواه به دلیل سنّ و خواه مقام و غیره. معنای خاصّ آن در مجلس باده و عشرت است و میر به میزبان یا اداره‌کننده یا مقسّم شراب یا به هر حال برترین فرد آن گفته می‌شود. سوابق بسیار در متون ادب دارد؛ سنایی:

میر مجلس چون تو باشی، با جماعت درنگر

خام درده پخته را و پخته درده خام را

(دیوان ۷۹۵)

در بیت مذکور ظاهراً معنای اداره‌کننده مجلس و مقسّم شراب اراده شده است، یعنی کسی که هم مقتضیات مجلس را می‌شناسد و هم وضع و ظرفیت افراد را در باده‌خواری می‌داند.

مولانا «میر مجلس» را چون صفتی برای عشق آورده، که می‌توان آن را به میر مجلس دل یا دلها تعبیر کرد، و گمان می‌کنم شاهد یا اجمل افراد مجلس یا به اصطلاح همان سوگلی را اراده کرده باشد:

ای میر مجلسی که ترا «عشق» نام گشت      این چه قیامت است که از سر گرفته‌ای؟

(کلیات ۶، ۲۱۹)

در این بیت او نیز به نظر می‌رسد همان معنی در میان باشد، زیرا سخن از زیبایی است (تیر و کمان: به ترتیب چشم یا مژه و ابرو):

میر مجلس تویی و ماهمه در تیر تویم      بند آن غمزه و آن تیر و کمانیم همه

(۷، ۱۳۱)

= خواجه مجلس (به معنای بزرگتر یا اداره‌کننده مجلس) در اشاره به شمس:

خواجه مجلس تویی، مجلسیان حاضرند

آبِ چو آتش بیار، مانه به نان آمدم

(۴، ۵۵)

= شِحنه مجلس؛ خود حافظ:

خدا را، داد من بستان ازو، ای شحنة مجلس

که می باد دیگری خورده‌ست و سر بر من گران دارد

همچنین او «میر مجلس» را یک بار دیگر هم دارد، به معنای زیباترین فرد یا شاهد محفل:

به لابه گفت: شبی میر مجلس تو شوم

شدم به رغبت خویشش کمین غلام و نشد

۵. طربسرا: اضافه مقلوب (= سرای طرب) = طربگاه، طربخانه (۱۳۰/۵)

طربسرای محبت: اضافه تشبیهی

معمور: اسم مفعول از مصدر ثلاثی مجرد عِمارة (در پارسی: عمارت) = آباد کردن و ساختن، هم‌ماده با «عمر» معروف، و در معنی: عمر یا عمر بیشتر دادن به چیزی، چنان که مصدر دیگر آن یعنی عَمارة (به فتح اول) به معنای زیستن و عمر دراز کردن است. (با بهره‌گیری از لسان‌العرب و منتهی‌الارب) پیش از این نیز داشت:

می رفت خیال تو ز چشم من و می گفت: هیئات ازین گوشه که معمور نمانده‌ست

طاق ابرو: واژه «طاق» را در مورد ابرو غالباً همراه با ایهام میان دو معنی (خمیدگی طاق‌گونه + یک ابرو یا به اصطلاح یک لنگه ابرو = تک، در برابر جفت) آورده‌اند، که در اینجا هم می‌تواند مصداق یابد. و اما وقتی می‌گویید طاق ابروی یار من مهندس (= معمار، سازنده، و نیز اندازه‌گیرنده و پیماینده) طربخانه محبت شده، از سویی از یک نوع قلب و عکس سود جسته، بدین سان که در حالت معمول، این مهندس است که طربسرا (و از جمله طاق آن) را می‌سازد، درحالی که اینجا طاق جای مهندس، سازنده و اندازه‌کننده را گرفته، زیرا می‌خواهد بگوید که این طاق خمیده ابروی یار است که الگو و اسوه یا میزان برای طراح، معماری و ساختن طربگاه عشق و محبت شده یا این طربگاه از دولت سر آن ساخته و آبادان گردیده؛ از سوی دیگر ارتباطی میان طاق ابرو و طرب ایجاد کرده، که به گمان من از دو جهت قابل توجیه است: نخست این که ابروی خمیده، عنصری جمالی است و نگریستن به جمال خود مقدمه یا موجب پیدایی محبت و طرب و وجد و شادی ناشی از آن است. دوم (به طریق ایهام) این که طربسرا را معمولاً به صورت بنای مسقف و با طاق خمیده یا گنبدی (به دلیل پژواک هرچه خوشتر صوت ساز و آواز) بنا می‌کردند و خنیاگران در زیر چنین طاقی به نواختن و خواندن می‌پرداختند. به نظر می‌رسد به همین دلیل باشد که حافظ سخن از مطرب و ترانه در زیر «طاق» سپهر می‌گوید و این طاق را به صورت سقف گنبدی



طربسرا تصویر می‌کند:

مباش بی می و مطرب، که زیر طاق سپهر بدین ترانه غم از دل به در توانی کرد  
همچنین واژه «طاق» یک مدلول موسیقایی نیز دارد، که عبارت است از مجموع  
ربع پرده‌های هر فاصله. (نک. مهدی ستایشگر، واژه‌نامه موسیقی ایران‌زمین، ذیل  
«طاق».) اما مطمئن نیستم و در جایی هم نیافته‌ام که در قدیم به کار رفته باشد، اما اگر  
در آن زمانها نیز معمول بوده باشد می‌تواند مشمول ایهام باشد.

مطلب دیگر در خصوص تعبیر شاعر از ابروی یار به مهندس، این که در اینجا،  
اگرچه در ظاهر و در تعبیر شاعرانه این ابروست که مهندس خوانده شده، لیکن در  
حقیقت و در نهایت خود یار سازنده و بر پای دارنده طربخانه عشق است. اما گاهی  
هم قضا (که در حکم خود حضرت حق، یا به زبان شاعرانه همان «یار» و دیگر  
معادل‌های آن است) جایگزین او می‌شود؛ صائب (احتمالاً با تأثیرگیری از حافظ):

طاق ابروی ترا تا بست معمار قضا      روی من از قبله اسلام برگردیده است

(نقل از دهخدا)

گاه نیز فلک، مهندس خوانده و جایگزین یار یا قضا می‌شود، چنان که حافظ خود  
می‌گوید:

مهندس فلکی، راه دیر شش جهتی      چنان ببست که ره نیست زیر دام مفاک

۶.م: می‌توان آن را، هم ضمیر یا شناسه اضافی گرفت (= خاطر من) و هم مفعولی  
(= خاطر، مرا) بستگی به این دارد که «موسوس» را چگونه معنی کنیم: اگر آن را  
«وسوسه شده» یا در معرض وسوسه بگیریم (چنان که این معنی را هم برایش ذکر  
کرده‌اند، نک. ذیل «موسوس») می‌تواند شناسه اضافی یا ملکی باشد، اما اگر آن را به  
شیوه معمول و مطابق عرف و مذاق پارسی، اسم فاعل یعنی وسوسه کننده بینگاریم،  
«م» مفعولی خواهد بود. این بنده همین را مرجح می‌داند.

موسوس: در اصل عربی، وَسْوَسَ و وَسَّاس عبارت است از صوت آهسته و زش  
باد؛ وَسَّاس (اسم) = صوت شیرین و دلپذیر؛ وَسْوَسَ و وَسَّاس (فعل) = حدیث یا  
خواهش نفس، می‌گویند: وَسَّوَسْتُ إِلَيْهِ نَفْسُهُ [نفس او وی را برانگیخت - م] وَسَّاس  
= شیطان و هر آنچه آدمی را وسوسه کند، چنان که حق فرموده است: فَوَسَّوَسَ لَهُمَا  
الشَّيْطَانُ. نیز وسوسه به معنای سخن آهسته به هنگام اختلاط نیز هست. رجلٌ  
مُوسَّوسٌ = آن که وسوسه بر او غلبه یافته است. (لسان‌العرب) موسوس در عبارت  
اخیر، به رغم ظاهر آن، که اسم فاعل است، در حقیقت معنای مفعولی یعنی وسوسه

شده دارد (چنان که در ذیل «م» و در توجیه حالت دستوری آن بدان اشاره شد). اما مفهوم بیت: هزاران گناه پیداست مبالغه است، اما آنگاه که قطرات باده لعل فام، که به هنگام نوشیدن بر روی لبان گلبرگ گونه یار همچون شبنم می چکد و تالائو می کند، می توان انتظار داشت که دل و درون شاعر او را به چند گناه (به صورت مجموعه ای مرکب و مرتبط با هم) برانگیزد، که می توان از آن به خارخار تعبیر کرد و یا از آنجا که شاعر ما به هر حال دغدغه شرع و اوامر و نواهی آن را هم دارد، آن را نوعی تنش یا خلجان درونی نام نهاد. گناهها از این جمله اند: نظر کردن و نظربازی یا به اصطلاح عوام چشم چرانی با کسی که به هر حال نامحرم انگاشته می شود، به ویژه که لب، تحت شرایطی، عضوی شهوی به شمار می آید؛ نیز از دید زاهدانه، نگریستن به جمال اساساً گناه نام می گیرد؛ هوس باده نوشیدن، خصوصاً برگرفتن همان چکده ها از لب، یعنی بوسه هم بر این مجموعه افزوده می شود. حتی به نظر می رسد شاعر به برخی واقعات محتمل بعد از آن هم نظر داشته است. (البته توجه داریم که جملگی اینها تعبیر شاعرانه ای است که ظاهراً معنای اروتیک دارد، اما در عوالم عرفانی برای هریک از اینها هم تعبیر مجرد و عارفانه قایل شده اند، خواه درست و خواه نادرست، و المعنی فی قلب الشاعر.) اما بیت از دو جنبه بسیار قوی است: یکی از بُعد جمالی و جمالشناختی، که شاعر آمیزه یاد شده را به حسی ترین، عینی ترین و شناخته ترین شکل ممکن تصویر و تجسیم کرده است؛ و دیگر طنزی که از این مجموعه پدید می آید، بدین گونه که شاعر در اوج همان تنش و کشاکش درونی اش خود را موجودی ناتوان و بی دفاع در برابر چندین وسوسه مهاجم می یابد، و به جای این که خود بر نفس خویش فایق آید یا باری کوششی در این جهت بکند، از یار به عجز و الحاح می خواهد تا با ستردن قطرات باده از لب خویش مددی به شاعر برساند، مبادا بنیان زهد و صلاح او فروریزد. در هر حال، باز طنزی است در دایره زاهد و تزهّد. بعید هم نیست که «هزاران گناه» را خود از دیدگاه زاهدان و اصحاب تشنّیع گفته باشد.

۷. کرشمه: نک. ح ۲/۴.

پیمودن: در مورد شراب، پیایی ریختن آن در پیمانه یا ساغر و نوشیدن آن است، و پیمودن «به» یا «بر» کسی یعنی پیایی پر کردن پیمانه و دادن یا خوراندن به اوست. (نک. ح ۴/۵.)

افتادن: هم معنای فعل معین (= شدن، گشتن) دارد، و هم فعل تام (= افتادن بر زمین، فروافتادن).

پیدا است از شمار مضامین بی شمار ترجیح جمال و عشق و مستی بر عقل و علم است. علم و عقل در اینجا حالت آدموار (تشخیص) یافته‌اند تا توصیف عجز و تسلیم آنها به صورتی عینی و محسوس ممکن شود.

سخن از یک تجربه یا حال عرفانی خاص است و شاعر از نوعی مستی عشق حرف می‌زند که در آن نه علم کار می‌کند و نه عقل. اما در مورد تجربه عرفانی از نوع انفسی (مثل حال اتحاد یا وحدت، فنا و غیره) بحث کرده‌اند در این که: آیا در این گونه تجربه، آگاهی حسی یکسره از میان می‌رود یا در نهایت چیزی از آن باقی می‌ماند؟ به عبارت دیگر: آیا آگاهی محض یعنی خالی از هر گونه محتوای حسی و تجربی وجود دارد یا نه؟ برخی متفکران منکر این امرند. مثلاً پروفیسور جی. بی. پرات pratt معتقد است: هر چند عارفان مطمئن باشند که در تجربه انفسی شان آگاهی از حسیات ندارند، در این مورد اشتباه می‌کنند. او در مورد شور و هیجان (مثل وجد و غیره) نیز تردید دارد که اصولاً شور و هیجانی بدون حداقلی از حسیات وجود داشته باشد. اما و. ت. استیس نظر پرات و حاصل آزمایشهایی را که مشعر بر باقی ماندن مقداری از محتوای حسی در هر تجربه انفسی است به نقد می‌کشد و نتیجه می‌گیرد که هیچ یک از این استدلالها و آزمایشها قادر به نفی و ایجاد خدشه در اظهارات عارفان مبنی بر رفع آگاهی حسی در حین چنان حالی نخواهد بود. (برای مشروح بحث، نک. استیس، عرفان و فلسفه ۱۳۰-۱۳۴).

عارفان: قزوینی: عاشقان؛ دو نسخه (قدیمترینها) «عارفان» دارند. (نیساری، دفتر دگرسانها ۱، ۵۸۰) اگرچه هر کدام در حدّ خود مناسب است.

۸. با بیانی طنزگونه می‌گوید: ببینید، مایه عبرت پیش چشم شماست؛ من دار و ندار خود را در وجه می‌گذارده و با اتمام آن هم خرقة و دستار رهن آن کرده و اینچنین بی چیز شده‌ام. البته توجه داریم که گوینده «جوهری مفلس» است (۳۲۹/۵) یعنی گوهر (باده) را خوب می‌شناسد.

بیت در قزوینی در آخر قرار گرفته، و نیساری در مقابل آخر ضبط کرده؛ هیچ یک هم فرق مهمی با بقیه ندارد.

۹. خیال بستن: نک. ح ۱۱۰/۵.

فاعل بیت خود حافظ است، اگرچه مکان بیت در طبعهای مختلف یکسان نیست. در قزوینی این بیت پس از بیت ۴ (به صدر مصطبه‌ام...) آمده، و نیز در برخی دیگر چون نائینی - نذیر احمد، نیساری و غیره. در این صورت، فاعل بیت به «گدای شهر،

که میر مجلس شد» (یعنی خود حافظ) برمی گردد. اما برخی دیگر مثل عیوضی و سایه ترتیبی چون خانلری دارند، که باز فاعل خود خواجه است، منتها حافظی که «مفلس شد». البته شاید ترتیب اخیر این حسن را داشته باشد که معمولاً «مفلس شدن» است که کسی را به «جرعه نوشی» دیگران می کشاند، گو این که در صورت اول هم ممکن است گفته شود که این گدا که «شایسته انعام افتاده» و «میر مجلس شده» خودش جرعه نوش ابوالفوارس است، و به هر حال هریک از دو ترتیب را به نحوی می توان موجه دانست.

آب خضر: = آب حیات، چشمه حیوان، چشمه خضر و... (نک. ح ۴۰/۹).  
جام کیخسرو: برخی آن را نوعی اسطرلاب به صورت نیمکره ای شیشه ای دانسته اند. در هر حال، مهمترین و کهن ترین مأخذ آن شاهنامه است. (نک. «جام جم» در: ح ۴۸/۵، و «کیخسرو» در: ح ۱۱۶/۱۰). این که قزوینی به جای آن دارد «جام اسکندر»، با وجود توجیهاتی که بیشتر از سوی شیفتگان طبع قزوینی صورت گرفته، نادرست است، زیرا این کیخسرو (یا صورت مبدل آن یعنی «جم») است که به داشتن جام معروف و متصف است، نه اسکندر (که همان آئینه سکندر برای او بسنده است). به قول شیخ اشراق: «جام گیتی نمای کیخسرو را بود. هرچه خواستی، در آنجا مطالعت کردی و بر کائنات مطلع می گشتی [...] گویند آن را غلافی بود از ادیم بر شکل مخروط ساخته...» (نک. «لغت موران»، مجموعه آثار فارسی ۲۹۸-۲۹۹). ضمن این که ضبط قزوینی از نظر نسخ در اقلیت کامل است. (نک. دفتر دگرساینها ۱، ۵۸۰).

جرعه نوشی: = جرعه چینی، جرعه کشی، جرعه خواری و نظایر اینها (نیز نک. «جرعه کش» در: ح ۵۳/۸). جرعه نوش، به معنایی که اینجا اراده شده، فردی است مسکین که ته جرعه دیگران را سر می کشد، و کار او در میخانه یا مجلس عشرت همان کار خوشه چین در خرمن است.

ابوالفوارس: فارس = اسب سوار و دارای اسب (و نیز تیزبین و بافراست) جمع آن: فوارس و فرسان؛ کسی را هم که صاحب نظر و تأمل و فراست در چیزی است «فارس» به آن می نامند. (لسان العرب) این همان است که در پارسی، خواه امروز و خواه گذشته، «سوار» (= ماهر، مسلط، چیره) خوانده می شود. ابوالفوارس در عربی گنیه است، و در پارسی برابر با شهسوار، یکسوار، و مانند اینها. لقب شاه شجاع است و مراد از بیت هم اوست. البته در تاریخ چند تن مکنی به ابوالفوارس بوده اند، از جمله محمد بن چغری بیگ بن میکائیل سلجوق، که در عهد البارسلان حکومت

خراسان داشته و ازرقی هروی درباره‌اش گفته است:

ابوالفوارس خسرو طغانشه، آن ملکی که آسمان فخار است و آفتاب هنر  
(خانلری، دیوان ۲، ۱۱۵۳) شاه شجاع در مکاتبه‌ای با سلطان اویس جلایری، در  
ضمن قطعه‌ای می‌گوید:

ابوالفوارس دوران منم، شجاع زمان که نعل مرکب من تاج قیصر است و قباد  
(دولتشاه سمرقندی، تذکرة الشعراء ۳۰۰) (درباره شاه شجاع، نک. ح ۲۷۸/۱).  
۱۰. عزیز وجود: برگرفته از ترکیب تازی «عزیز الوجود»: «بهترین مشکها مشک  
ختنی باشد [...] کم به دست آید و عزیز الوجود باشد.» (خواجه نصیر، تنسوخ نامه ۲۴۸)  
= کمیاب، تنگیاب

دولتیان: دولتی = برخوردار از بخت و دولت؛ سنایی:

هیچ مرغ آسان سنایی را نیافت دولتی مرغی که این آسان تراست  
(دیوان ۸۱۱)

خاقانی:

یافتن وصال تو، کار نه چون منی بود

دولتی دگر طلب، کوبه وصال تو رسد

(دیوان ۵۸۱)

مس: «دو نوع است: یکی صافی است و روشن سرخ، که با زردی زند. و بهترین  
انواع نحاس آن است که سرخ است و نرم. و نوعی دیگر سرخ سیاهرنگ سخت. این  
نوع نیک نیست [...] و مس سوخته در مرهمها و خضاب به کار دارند و در صنعت  
مینا کاری و کاشیگری و نقوش خواتیم.» (تنسوخ نامه ۲۱۵)

خواجه به تأثیر نظر کیمیا اثر برخورداران از سعادت و اقبال بر شعر خویش (که با  
فروتنی آن را «مس» کم ارزش می‌خواند) اشاره دارد، نظر قبولی که آن را به چیزی  
ارجمند چون زر بدل کرده است. واژه «دولتی»، چنان که در بیتهای یاد شده دیدیم، در  
اصل معنایی است معنوی و مجرد، اما در بیت متن به قرینه سلطان ممدوح می‌تواند  
بخت و توفیق دنیوی دولتمردان باشد.

\* \* \*

پیشتر اشاره به اختلاف آرا درباره شخص مورد نظر در شعر کردم. نمونه‌ای از آنها  
بحث عبدالعلی دستغیب است، که رأی آنان را که غزل را حاوی مدح شاه شجاع

می دانند نادرست می خواند، از جمله زرین کوب، از کوچه رندان ۱۲۳؛ مسکوب، در کوی دوست ۱۸۰؛ اهور، کلک خیال انگیز حافظ ۱، ۸۶؛ محمد جعفر محبوب، مقالاتی درباره حافظ ۱۸۲؛ همایونفرخ، حافظ خراباتی. دستغیب بر آن است که اصل همه اینها به غنی (تاریخ عصر حافظ ۴۷) بازمی گردد. آنگاه به نقل قول از منابعی می پردازد که به تحصیل و تعلّم شاه شجاع از کودکی در محضر و مکتب علمای عصر (یعنی خلاف مفاد ب ۲) اشعار دارند. (حافظ شناخت ۱، ۳۰۶) عده ای هم آن را در نعت رسول اکرم دانسته اند. (نک. همان ۲، ۶۶۵-۶۶۷). البته دستغیب درباره قول اخیر نظری به صراحت ابراز نمی دارد. این نگارنده نمی داند آیا این سکوت ایشان علامت رضاست یا خیر. در این که شاه شجاع مردی ادیب یا دست کم ابدان در پارسی و تازی بوده و این مرتبه از چیرگی نیازمند تعلیم گیری، آن هم از خردسالی است تردیدی نیست (یا بنده ندارد). بنابراین برای بیت ۲ راهی جز این نمی ماند که انسانی اُمّی و مکتب نرفته اراده شود که خود مسأله آموز نه «صد مدرس» بلکه مدرّسان بی شمار بوده است، به ویژه اگر این بیت را با بیت نخست، یعنی ستاره ای درخشان که «رفیق و مونس» دلها گردیده است، همبر بگذاریم، که به گمان من تنها زینده حضرت پیامبر است. اما به نظر این بنده، اصل مشکل حافظ پژوهانی که تنها از یکی از دو شق، یعنی حضرت پیامبر یا شاه شجاع، جانبداری کرده اند (و من تا کنون جز این یکسوئی را به یاد ندارم) همین است که خواسته یا کوشیده اند تا ممدوح را فقط یکی از این دو بدانند و به او منحصر کنند؛ کاری نادرست و موجب جرّ بحث های بی نتیجه. و اما برای نتیجه ای که می خواهم بگیرم نخست بگویم که: پیشتر به اقتضای بحث درباره سمبولیسم حافظ احتمال داده ام که او در چند شعر به صاحب شرع به صورتی نمادین یا کنایی، و به هر حال پوشیده، اشاره کرده باشد. (نک. شرح غزل ۵۹: آن سیه چرده که...، سخن پایانی). اما اصل و عمده مشکل همان است که اشاره شد، یعنی عدم توجه به این که حافظ چند شعر با بیش از یک ممدوح دارد، و ساختار ویژه شعر پارسی هم هیچ رادع و مانعی را برای این کار برای هیچ شاعری از جمله او ایجاد نمی کند. (مرادم بیشتر غزل است، و نه اشعاری در قوالبی چون قصیده و قطعه، که برخی به طبع شامل مدح یا یادکرد نیک بیش از یک، و گاه تا چند تن، می شوند.) به نمونه ها اشاره خواهم کرد، اما عجالتاً و حتماً باید به نمونه ای از اظهار نظرهای عجیب درباره غزل حاضر پردازم که همچون موارد مشابه، تنها و تنها زاده پافشاری بر معرفی یک تن به عنوان ممدوح غزل است. مرحوم حسینعلی هروی ابتدا این را که شاه شجاع به مکتب نرفته

و خط ننوشته رد می کند (چیزی که به بداهه مردود است) و آنگاه با تردید و ابهام و بر سبیل احتیاط می نویسد: «شاه شجاع را هم با اندک مسامحه ای باید مشمول چنین مدح و تحسینی دانست، یعنی به مکتب نرفتن او را کم به مکتب رفتن و کم نوشتن به حساب آورد.» (شرح غزلهای حافظ ۲، ۷۰۲) که البته نقیض حکم اول ایشان یا کاهنده از اعتبار آن نیز هست، و به هر حال نشان می دهد که گاهی تنگی قافیه چه بر سر نظرها و نظریه های هموطنان ما می آورد، و با چه تکلفی هم این حکم را کرده اند. از سوی دیگر، خرّمشاهی به این بسنده می کند که غزل «در مدح شاه شجاع است». (حافظ نامه ۱، ۴۶۰) که درست است، اگرچه نیمی از حقیقت است، زیرا درباره نیم دیگر (بیت: نگار من که...) چیزی نگفته اند، اما چنانچه آن را هم از مقوله مدح شاه شجاع دانسته باشند به طبع و به دلیل پیشگفته نادرست خواهد بود. به هر حال سکوت درباره این نیمه از مشکل غزل (که شاید زاده احتیاط یا زیرکساری ذاتی ایشان باشد) به گمانم جایز نباشد. در هر حال و به نظر این بنده، غزل از شمار آنهایی است که دو ممدوح متفاوت دارند، برای نمونه: غزل ۱۵۲ (به حسن خلق و وفا...) که هم در مدح وزیر، یعنی قوام الدین صاحب عیار، است و هم «پادشه کامگار» در بیت آخر. غزل ۱۶۷ (دوش از جناب آصف...) که باز، هم وزیر مدح شده و هم پادشاه (ب ۸ و ۹، از «فیضی ز شاه درخواه» تا آخر). با غزل حاضر، تا آنجا که به یاد دارم، عجالتاً سه مورد غزل دوممدوحی داریم. در جای خود (از جمله در بحث از غزل مدحی و مدح آمیز) گفته ام که غزل پارسی (که خود زاده قصاید است) به ناگزیر و به طبع، برخی عادات قصیده سرایی را هم به ارث برده، از جمله همین که گاهی ممدوحان می توانند متعدد یا باری بیش از یک نفر باشند. مثلاً از معاصران حافظ، سلمان در یک قصیده از نعت رسول اکرم (ص) آغاز می کند و آنگاه به مدح سلطان اوّیس می پردازد (درست مثل غزل حاضر حافظ):

روز ظهور مظهر سرّ دو عالم است      روز ولادت خلف صدق آدم است...

آن خاتم رسل، که جهان در نگین اوست      بر سینه سنگ بست، چرا؟ زان که خاتم است

و پس از چند بیت دیگر در مدح حضرت به اوّیس می رسد:

جمشید عهد، شیخ اوّیس، آن کسی که او      مستغنی از معاونت جام و خاتم است

(دیوان ۴۳۴-۴۳۷)

به هر حال همین نمونه ها هم کافی است تا نشان دهد که حافظ سرودن غزل دوممدوحی را روا و خالی از مشکل تلقی می کرده است. پس دیگر چه جای اصرار

در انحصار این غزل به این یا آن شق، در حالی که مطابق نظر و معیار شخص حافظ هر دو با هم جمع پذیرند؟ و چه محل جدال و اطالۀ کلام؟ همچنین این عادت همیشگی حافظ را تا کنون باید به خوبی شناخته باشیم که او اساساً از به کارگیری هر چیزی که در عالم شعر شدنی باشد (حتی گاه در مواردی که افراد سختگیر تر روا نمی‌شمارند) و از جمله در هر آنچه مربوط به ساختار مورد علاقه و نحوه تشکّل مورد پسند او در زمینه غزل است، ابا و امتناعی ندارد، حتی اگر خارق عادت و اجماع دیگر شعرا یا اصحاب بلاغت باشد.

و اما در مورد قوافی این غزل، می‌توان گفت نوعاً از واژه‌هایی تشکیل یافته که محدودند، چنان که اگر از چند مورد تجاوز شود به واژه‌های غالباً گوشخراش یا متکلف (مثل «مهوَس» کمال خجندی) می‌کشد، اگرچه شاید «موسوس» حافظ هم خلاف عادت باشد برای شاعری که بیش از دیگر غزلسرایان در باب کاربرد قوافی گوشنواز یا باری بی‌خلل و سواس داشته است.



- ۱ یاری اندر کس نمی بینیم، یاران را چه شد؟  
دوستی کی آخر آمد؟ دوستداران را چه شد؟
- ۲ آب حیوان تیره گون شد، خضر فرخ پی کجاست؟  
گل بگشت از رنگ خود، باد بهاران را چه شد؟
- ۳ کس نمی گوید که: یاری داشت حق دوستی  
حق شناسان را چه حال افتاد؟ یاران را چه شد؟
- ۴ شهر یاران بود و خاک مهربانان این دیار  
مهربانی کی سر آمد؟ شهریاران را چه شد؟
- ۵ لعلی از کان مروّت بر نیامد سالهاست  
تابش خورشید و سعی باد و باران را چه شد؟
- ۶ گوی توفیق و کرامت در میان افکنده اند  
کس به میدان در نمی آید، سواران را چه شد؟
- ۷ صد هزاران گل شکفت و بانگ مرغی برنخواست  
عندلیبان را چه پیش آمد؟ هزاران را چه شد؟
- ۸ زهره سازی خوش نمی سازد، مگر عودش بسوخت؟  
کس ندارد ذوق مستی، میگساران را چه شد؟
- ۹ حافظ، اسرار الهی کس نمی داند، خموش  
از که می پرسى که: دور روزگاران را چه شد؟

۲. مصداق مثل معروف نیز هست: هرچه بگردد نمکش می زنند... الخ؛ آب حیات هم می آید تا روح زندگی و سرزندگی و پاکی به همه چیز ببخشد، حال آن که خود به کدورت و ناپاکی افتاده است. و اما در باب خضر، در وجه تسمیه اش (از «خُضرة» = سبزی و خرّمی) گفته اند که به هر جا که پا می گذارد یا نماز می گزارد زمین سبز و خرّم می شود. در اینجا هم ممکن است نظری به این معنی بوده باشد. (درباره او و آب حیوان، نک. ح ۴۰/۹).

گشتن از رنگ: از رنگ و رو افتادن یا پلاسیده شدن و دست کم روی به پژمردگی

نهادن در مورد گل سرخ؛ در این حال، باد بهاری می تواند با دَم زندگی بخش خویش حیاتی دوباره در آن بدمد و سرزنده و شادابش کند. تأثیر باد بهاری، به ویژه صبا، در شکوفاندن گل و گیاه شناخته همگان است، مثل:

ای صبا، امشبم مدد فرمای      که سحرگه شکفتنم هوس است

رنگ: در بسیاری موارد، دو معنای لَوْن و حالت را با هم و همزمان افاده می کند، همچنان که معادلهای عربی آن (لون و صبغه) نیز چنین اند. (نک. ح ۴/۶).  
گل بگشت از رنگ خود: قزوینی: خون چکید از شاخ گل؛ به همین سان سایه؛ اما نیساری مثل خانلری است، در حالی که مطابق نسخه بدل هایی که داده اند قدیمترین نسخه موجود (یج) با قزوینی مطابقت دارد، اگرچه بیشتر نسخ قدیمی بعدی مثل خانلری اند. با توجه به وضع و ترتیب نسخ، احتمال می رود تغییر از سوی خود شاعر بوده باشد.

و اما مطابق ضبط قزوینی: خون گل سرخ پیدا است تعبیری از سرخی خون رنگ آن است. نظامی خون گل را در تعبیری لطیف به خون بی نمازی یا مَحِیض مانده کرده که ابر بهاران آن را غسل داده است؛ در تحمید:

روی زراز صورت خواری بشست      حیض گل از ابر بهاری بشست

(مخزن ۶)

حال اگر فرضاً در بیت حافظ به جای «باد» آمده بود «ابر»، امکان اراده چنین معنایی وجود داشت، اما این نگارنده تا کنون چنین ضبطی را در هیچ نسخه ای نیافته است. بنابراین می توان خون چکیدن را تعبیر به چیزی چون خونین دلی گل سرخ یا اشک خونین آن در غیاب باد روح بخش بهاری کرد، هر چند باد بهار چیزی بجز بهانه یا ظاهر امر نیست، زیرا وقتی در این شعر زمین و زمان و مجموعه هستی در نظر شاعر رنگ و روال زوال و افول گرفته، گل نیز همچون یکی از آحاد جهان، واکنشی به صورت خون گریستن از خود بروز داده، هر چند در حقیقت این خون از دل و چشم گوینده فرو چکیده است. تعبیر «خون گل» در اشعار بسیار آمده است؛ ترجیح می دهم مثالی لطیف از کلیم (گرچه متأخر است) بیاورم:

از دستبرد حسن تو بر لشکر بهار      یک نیزه خون گل ز سر ارغوان گذشت

(دیوان ۱۲۳)

۴. شهر یاران - شهر یاران: این جناس مرکب پیشینه ای کهن دارد؛ فردوسی:

به هر هفت کشور توی شهر یار      ز هر بد تو باشی به هر شهر یار

(شاهنامه ۵، ۱۰)

عنصری:

ز شهر یار تو بس مدح شهر یار جهان      مخواه خوبتر از مدح شهر یار، نگار  
(دیوان ۹۲)

مولانا:

یارب اگر رسیدمی شهر خود و بدیدمی

رحمت شهر یار من، وان همه شهر یار من  
(کلیات ۴، ۱۲۹)

۵. لعل: نک. ح ۳/۷.

تابش خورشید و...: خواجه نصیر توسی، در بیان علت متحجر شدن جواهر معدنی و نقش خورشید و آب: «چون حرارت مائی [= آبی - م] مستولی شود بر اجرام ارضی که با مائی آمیخته باشد و مخمر شده که آن را گل خوانند، حرارت طبیعی مثل حرارت شعاع آفتاب یا حرارتی غیر طبیعی چون مجاورت جام گرم، یا حرارتی صناعی چنان که گل را در آتش نهند، و آتش متواتر می افروزند تا در آن گل رطوبت نماند و بیوست بر وی غالب گردد، سفال گردد. و چون تأثیر حرارت به افراط باشد رطوبت را نشف [= جذب - م] کند تا صلب گردد و مانند سنگ شود [...] اکثر از جواهر، هم بدین ترتیب متحجر گردند.» (تسوخ نامه ۲۰-۲۱) باور کهن دیگری بوده است که خورشید سنگ را لعل و عقیق می گرداند، و یاقوت نیز بر اثر تابش آفتاب به وجود می آید. محمد عوفی در باب الالباب گوید: «و نظر اصحاب دولت را آن اثر است که آفتاب را، چنان که آفتاب سنگ بی رنگ لعل و یاقوت می گرداند، اثر نظر ارباب اقبال سنگ نهاد خاملان را لعل قبول کاملان می کند.» ص ۲۲۶ (مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۲۵۷-۲۵۸) حافظ چند بار از تأثیر خورشید در ساختن زر و دیگر احجار سخن گفته است. (برای مثال، نک ۲۰۷/۴، ۲۲۱/۷، و ۳۷۸/۴، که در مورد اخیر «کوکب رخشان» به جای خورشید آمده است.)

سعی: به معنای دویدن بدون شدت هم هست، و شاید بتوان در مورد «باد» به ایهام میان کوشش و معنای اخیر قایل شد. (در باب همین معنی، نک. ح ۸۲/۷).

۶. از نظر بیانی، یادآور نظامی است:

گوی قبولی ز ازل ساختند      در صف میدان دل انداختند

آدم نوزخمه در آمد به پیش      تا برد آن گوی به چوگان خویش

...تا آخر

(مخزن ۲۸)

سواران: توجه داریم که سخن از توفیق و کرامت است، و پیداست در این حال سواران عرصه فضیلت اراده شده، و نه جنگاوری بدان سان که در متون حماسی می‌بینیم؛ همچنان که در حدود عصر حافظ، «هنر» هم از معنای اولیه آن، یعنی دلیری، مردانگی و رزمجویی، به فضیلت و کرامت تغییر یافته است. (نک. ح ۳۴/۱۰).

۷. هزاران: جناس تام: اولی جمع عدد هزار، و دومی جمع هزارستان یا هزارآوا (= بلبل) است. گاهی هم هردو در یک مورد ادغام و به صورت ایهام ظاهر می‌شود، چنان که می‌گوید:

بهار عمر خواه، ای دل، و گرنی این چمن هر سال

چو نسرين صد گل آرد بار و چون بلبل هزار آرد

(نیز نک. ح ۱۱۱/۵، یعنی بیت اخیر.)

۸. زهره: در شعر خواجه بیشتر همراه با طرب، ترانه، غزلسرایی، رقص، آواز و سازهایی چون رباب، عود یا بربط، چنگ، ارغنون، رود و نیز شادی، مستی و زیبایی («شادی زهره جبینان خور و نازک‌بدنان») آمده است. «دلیل کند بر نشاط و شادی و طرب و پاکیزگی و بر زنان و خادمان و کودکان و رقاصان و مجلسهای شراب و رود و سرود و نواها و بویهای خوش و جامه‌های نیکو و یاقوت و مروارید و زمرد و لعل و بیجاده و پیرایه‌ها آنچه از نقره و زر کرده باشند [...] و خمرخواره [...] و از مرغان بلبل و هزارستان و طوطی و قمری و...» («و صورتش صورت زنی بود پاکیزه و خوبروی». (نوادراتلّبادر ۵۷-۵۸، به تلخیص) «دختران زهره‌نظر را دید بریمین و یسار تخت». (مرزبان‌نامه ۱، ۴۶۸) (نیز نک. ح ۴/۸).

ساز ساختن: دو معنی دارد: الف. نواختن یا آغاز نواختن ساز کردن؛ ب. کوک کردن ساز، چنان که این هردو به صورت ایهام در این بیت او آمده است:

این مطرب از کجاست که ساز عراق ساخت      واهنگ بازگشت ز راه حجاز کرد؟

(در مورد کوک، نک. ح ۴۰۵/۸).

مگر: اگرچه می‌توان آن را قید ظن و تردید (= شاید) گرفت و به تبع آن می‌توان جمله را به لحن غیر پرسشی نیز خواند، اما به قرینه لخت دوم (سؤالی) مرجح است «مگر» را قید پرسش بگیریم و سؤالی بخوانیم.

عود: ایهام: الف. ساز (= بربط) سازی است بس قدیمی، با دسته کوتاه و کاسه بزرگ، که رویه آن را معمولاً با نقوش زیبای کنده در چوب (مشبک کاری) می‌آرایند. سیمهایش بیشتر از جنس نایلون است (مثل سازهایی چون گیتار اسپانیول). در

موسیقی ممالک شرق معمول است، اگرچه اغلب اصل آن را ایران می‌دانند. مهدی ستایشگر: در متون فارسی از سده سوم هجری به دلیل نفوذ بسیار زبان عربی، واژه عربی «عود» جای «بربط» را گرفته است. (واژه‌نامه موسیقی ایران زمین، ذیل «بربط») (در همین باره، نک. «بربط» در: ح ۱۳۲/۵). ب. چوبی خوشبوی، که بوی آن با سوزاندنش بلند می‌شود. (در این باره، نک. ح ۸۴/۲). در این بیت تازی نیز به هردو معنی (اگرچه به شکل جناس تام) آمده است، از علی بن حسن باخرزی (صاحب قصیده «دمیه‌القصر»):

یا صاحب العودین لا تَهْمِلْهُمَا      حَرِّقْ لَنَا عوداً و حَرِّكْ عودا  
که قاضی حمیدالدین بلخی آن را پس از نقل، چنین به نظم پارسی برگردانده است:  
ای آن که عود داری در جیب و در کنار      یک عود را بسوز و دگر عود را بساز  
(مقامات حمیدی ۱۹۴)

(البته بیت اخیر در دهخدا هم نقل ولی به صحاح‌الفرس ارجاع شده، اما در این فرهنگ پارسی در ذیل واژه «ساز» به عنوان شاهد ذکر شده است.) همچنین خود حافظ هم آن را در این بیت به هردو معنی (اگرچه این بار به صورت جناس تام) به کار برده است:

چنگ بنواز و بساز، ار نبود عود، منال  
آتش عشق، و دلم عود، و تنم معمر گیر  
اما در این بیت آن را به صورت ایهام به هردو معنی (مثل بیت متن) آورده است:  
آن را که بوی عنبر زلف تو آرزوست      چون عود گو بر آتش سوزان بسوز و ساز  
(ساز = بساز، دلالت بر آلت موسیقی دارد.)

لخت دوم، یادکردی است از شادخواری‌های سپری شده، چیزی که ذهن شاعر را می‌آزارد (قطع نظر از این که آن را به خود او منتسب بکنیم یا نکنیم یا او را ذی سهم و ذی نفع در آن بدانیم یا ندانیم). به هر حال، سراغ گرفتن از میگساران و میگساری گذشته، به نظر می‌رسد در شعر او به صورت نمادی درآمده از هرگونه راحت و رفاه و خوب‌گذرانی (و نه لزوماً خوشگذرانی) در ایام گذشته. او حتی در رثای فرزندش (غ ۵۵) از ساقی می‌خواهد تا از باده به جان او راحت و آرامشی برساند:

ز دور باده به جان راحتی رسان، ساقی      که رنج خاطر از جور دور گردون است  
به گمان این نگارنده، بسی مضحک یا حتی تنگ‌نظرانه یا حافظ‌شناسانه خواهد بود اگر فکر کنیم او در اینجا باده‌ای عادی خواسته تا بلکه اندکی به او آرامش ببخشد و

درد را از جاننش دور کند (اگرچه در این خاصیت باده انگوری هم تردیدی نیست). موضوع و رای این حرفهاست. «باده» در ذهن و ضمیر شاعر با تصوّر همان راحت و سکون و آسودگی درآمیخته که در زمان حیات فرزند داشته است و اکنون در پی احیا و اعاده آن است. درست به همین سان در مرثیه ابواسحق (غ ۲۰۳) در اوج احساس خسران و فقدان، سراغ خرابات را می‌گیرد، اما جز یک خم دلخون پای بسته چیزی نمی‌یابد: دوش بر یاد حریفان به خرابات شدم... اینها همگی حاوی حس نوستالژی شاعر نسبت به ایام آسودگی گذشته‌اند. مورد بسیار گویای دیگر در شعری است مربوط به روزگار دردناک دوری از زادبوم (غ ۹۹) که در اینجا هم، درست مثل بیت متن، بانگ میگساران به یادش می‌آید در برابر تمامی دردهای چنین وضعی:

کام از تلخی غم چون زهر گشت      بانگ نوش شادخواران یاد باد

۹. قدمای ما حکمت را از این نظرگاه که آدمی در کدام بخش می‌تواند وارد شود و در کدام یک نمی‌تواند ورود کند به: الحکمة المنطوق بها، و الحکمة المسکوت عنها تقسیم می‌کردند: اولی را علم شریعت و طریقت می‌خواندند که امکان سخن گفتن یا قال و قیل کردن در آن هست، و دومی را اسرار حقیقی می‌دانستند که کسی را از علمای رسوم و عامّه از آن آگاهی نداده‌اند، زیرا اگر از آن آگاهی می‌داشتند ایشان را زیان می‌داشت یا هلاک می‌کرد. (تعریفات جرجانی ۸۲، به نقل از زرین کوب، از کوچه رندان ۱۳۵ م و ۲۴۳ ح) آنچه خواجه خود را امر به سکوت در آن می‌کند امور مغیبات است. روش حافظ و همگنان در رویارویی با پرسشهای بی‌پاسخ همواره همین است، چنان که بارها در موارد همانند این به‌ویژه در پایان اشعار می‌توان دید، چون:

مکن، حافظ، از جور گردون شکایت      چه دانی تو، ای بنده، کار خدایی؟

باز در ضمن شعری، هم درباره روزگاری چنین آشفته و طوفانی، می‌خوانیم:

بین در آینه جام، نقشبندی غیب      که کس به یاد ندارد چنین عجب زَمَنی

\* \* \*

غنی این غزل را هم در عداد اشعاری آورده که به قول خودش «به قرائن مؤکده» راجع به ابواسحق و زوال حکومت اوست. البته آن مرحوم اینجا هم هیچ قرینه‌ای از آن قرائن به دست نمی‌دهد. (تاریخ عصر حافظ ۱۳۶) اما به گمان این نگارنده، خواجه عصارة تمامی تبدّلات و تصاریف عصر خود را در این شعر ریخته، و نه فقط فاجعه قتل شاه شیخ (که در زمان جوانی حافظ روی داده است). بنابراین، و به احتمال، غزل

مربوط به سنین آخر عمر شاعر است، چنان که این قتل را نیز باید جزئی از همه رویدادهای دردناکی به شمار آورد که روح حسّاس و طبع ملول او تا اواخر عمر شاهد توالی و تعاقب آنها بوده است. بعید نیست عبارت «شهریاران را چه شد» از جمله قرائن مورد نظر غنی برای انتساب شعر به زمان قتل ابواسحق بوده باشد، حال آن که به نظر می آید شعر در زمانی سروده شده که جملگی شهریاران بزرگ ایام حیات حافظ (بجز شاهان منفوری چون امیر مبارز) از میان رفته اند و شاعر سراغ آنها را در ذهن خویش گرفته است و شاه شیخ و شاه شجاع هم جزئی از آنها بوده اند. تصور می کنم این شعر هم در شمار اشعار آخرین دوره زندگی اوست، یعنی زمانی که زوال شهریاران یاد شده از سویی و تسخیر شیراز به دست تیمور در یورش نخستین او به این خطّه از سوی دیگر، و دیگر رویدادهای ناگوار، همه و همه در روح پیر، خسته و آزردۀ حافظ با هم تجمع کرده و او را به گفتن این مجموعه درد و اندوه برانگیخته اند. ببینید، حافظ شعر دردناک (از مرثی پر سوز و غیر آنها) کم ندارد، اما به راستی کدام شعر او را بجز این سراغ دارید که این همه درد و پرشش و خسران را با هم و یکجا در بر داشته باشد و هر بیت یا مصراع آن بیانگر دردی یا زوال ارزشی جداگانه از نظر شاعر بوده باشد؟ از همین روی است که حدس زده ام این شعر (حتی در صورتی که بخشی از آن را هم به مبالغات مرسوم شعر منتسب بداریم) باید از آن شمار باشد که شاعری زیسته در روزگاری بس طوفانی و بلاخیز در اواخر زندگی و با نگاهی به پشت سر و جمع بندیی کلی و سراسری از تمامی ماجراهای دردناکی که شاهد بوده و پیامدهای ناخوش آنها می تواند سروده باشد. در هر حال، این شعر (به ظاهر غزل) چیزی را بجز آمیزه ای از رنج و بلا، غم غربت نسبت به روزگارانی دورتر، زوال یا حدّ اقل افول روح مردی و مبارزه، سکوت مرگبار مستولی بر محیط، و ملال مطلق شاعر نشان نمی دهد.

پس از این نظر اجمالی، نظری دقیقتر به ساختار شعر می اندازیم: شاعر پرسان و سرگشته و شعر جستجویی است از سوی او، چه در محیط محسوس یا دیدرس وی، و چه سؤالهای نهفته در زوایای نامحسوس ذهن او. همچنین امور و احوال بازگو شده یا مربوط به طبیعت به معنای وسیع آن است (گل، باغ، مرغان، باد، باران، خورشید و زهره) یا محیط انسانی (دوستان و دوستی، شهریاران، سواران میدان فضل و کرم، میگساران و غیره) و شاعر همه اینها را در مجموعه ای به هم پیوسته نگریسته است. در یک غزل دیگر، که احتمالاً مربوط به همین حدود زمانی است (غ ۴۶۸: دو یار نازک و

از باده کهن دو منی...) هرچند از «سموم گذر کرده بر طرف بوستان» و این که «مزاج دهر تبه شد درین بلا» سخن می گوید، لیکن ظاهراً در آنجا هنوز کسی هست که با او به گوشه چمنی پناه ببرد تا محادثه کنند، و می گوید: «من این مقام به دنیا و آخرت ندهم»، در شعر حاضر خبری از اینها نیست، بلکه شعر فریاد درد و عجز فردی است تنها در برابر پرسشهای بی پاسخ. در هردو شعر، راه بر فکر و تدبیر انسان بسته است؛ در آنجا به زبانی شاعرانه از دیدن نقش غیب در «آینه جام» سخن می گوید (۴۶۸/۵) اگرچه در آخر «فکر حکیمی و رای برهمنی» شفا دهنده آن تباهی دانسته می شود، اما در اینجا کلّ قضایا به صراحت تمام از مقوله اسرار غیبی تلقی می گردد. بنابراین و در مجموع، چنین به نظر می آید که آلام و ابتلائات در غزل حاضر حتی از آن یکی هم شدیدتر است، هرچند بر ما معلوم نیست که آیا این پس از آن سروده شده است یا نه. همچنین در شعر حاضر ظاهراً شاعر دل و دماغ طنزگویی نیز نداشته یا به هر حال در چنین شعری جایی برای طنز نبوده است.

غزل، گذشته از صنایع و ظرایف شعری (که آنها هم نه از نوع کمیاب و دشواریاب اند) بسیار شفاف و برای خواننده میانه حال قابل درک است، و در عین حال بی اندازه فصیح. کمترین نشانی هم از اندیشه های حکمی یا ایده های صوفیانه به معنای دقیق یا اخص در آن نیست، چرا؟ پاسخ می تواند این باشد که انگیزه شاعر در سرایش آن بیش از هر چیز ثبت احوال جامعه و خطه خویش در یک برهه شگفت انگیز آشفتگی و نابهنجاری بوده است. حافظ، چنان که دانسته همگان است، شعر حاوی نقد احوال افراد یا اقشار و گروهها یا محیط فراوان دارد، اما بر روی هم گمان نمی کنم هیچ یک بدین اندازه دارای خصلت آینه گونی از نظر ثبت آنچه بر کلیت جامعه و محیط او رفته است باشد. غزلی است کاملاً یکدست، بر محوری و با هدفی واحد از آغاز تا پایان. ردیف پرسشی هم، در ضمن ایفای نقشی بنیادین در این وحدت بخشی، به شاعر امکان داده که تا آنجا که بایسته و بسنده بداند از مهمترین ناگوارترین مسایل و مصایب عصر، از مقتضی مفقود و مانع موجود، بگوید و بپرسد، خصوصاً از آنچه بیش از هر چیز فاجعه ای روحی و اخلاقی است. به تبع همین محتوی، تمامی فعلهای به کار رفته، یا در لفظ یا در معنی و یا هردو، منفی است، و اگر هم منفی نباشد باز گویای سپری شدن این یا آن ارزش دلخواه شاعر است. به راستی شاعر چه کار دیگری در جهت خلق یکی از تاریخی ترین اشعار خویش («تاریخی» به اوسع معنای کلمه) باید می کرد که نکرده است؟



- ۱ حافظ خلوت‌نشین، دوش به میخانه شد  
از سر پیمان برفت، با سر پیمانه شد
- ۲ شاهد عهد شباب، آمده بودش به خواب  
باز به پیرانه‌سر، عاشق و دیوانه شد
- ۳ صوفی مجنون که دی، جام و قدح می شکست  
زود به یک جرعه می، عاقل و فرزانه شد
- ۴ مغبچه‌ای می گذشت، راهزن دین و دل  
در پی آن آشنا، از همه بیگانه شد
- ۵ آتش رخسار گل، خرمن بلبل بسوخت  
چهره خندان شمع، آفت پروانه شد
- ۶ گریه شام و سحر، شکر که ضایع نگشت  
قطره باران ما، گوهر یکدانه شد
- ۷ نرگس ساقی بخواند، آیت افسونگری  
حلقه اوراد ما، مجلس افسانه شد
- ۸ منزل حافظ کنون، بارگه پادشاست  
دل سوی دلدار رفت، جان بر جانانه شد

۱. سنایی، در رها کردن زهد و نشستن در میخانه:

ای ساقی، می بیار پیوست      کان یار عزیز توبه بشکست  
برخاست ز جای زهد و دعوی      در میکده بانگار بنشست

(دیوان ۸۲۳)

بیت حافظ هم در مسیر همین سنت شعر عرفانی است، و بعید نیست ناظر به این شعر نیز بوده باشد. خلوت‌نشین: هم برای زاهد آمده و هم عارف. در این شعر سعدی به معنای زاهد و تارک دنیا است:

چو هر ساعت از تو به جایی رود دل      به تنهایی اندر، صفایی نبینی  
ورت جاه و مال است و زرع و تجارت      چو دل با خدای است، خلوت‌نشینی

(گلستان ۹۷)

همچنان که وقتی حافظ می گوید:

از فریب نرگس مخمور و لعل می پرست

حافظ خلوت نشین را در شراب انداختی

دقیقاً به همین معنی است، اما آنگاه که می گوید:

درونها تیره شد، باشد که از غیب چراغی بر کند خلوت نشینی

پیداست بیشتر به عارف صافی دل می خورد تا زاهد (که در نظر حافظ خود درونی تیره دارد). به هر حال، خلوت نشین در مطلع، هیچ معنایی بجز زاهد گوشه نشین ندارد، و به فرض هم که آن را به معنای صوفی بگیریم مسلماً از سنخ صوفیان زاهد سیرت یا دست کم متمایل به زهد خواهد بود. (در بحث از صوفی به قدر کافی از این سنخ سخن رفته است. ج ۱، زیر عنوان «دلق آلوده صوفی» از جمله ۲۲۲-۲۲۳) گفتنی است که «خلوتی» و «اهل خلوت» هم گاه به این و گاه به آن معنی به کار می رود. از پیمان به پیمانه: تعبیر مبتنی بر دو عنصر «پیمان» و «پیمانه» در اشعار فراوان آمده، به ویژه که این دو واژه از نظر بدیع، جناس زاید یا مذیل می سازد، اما برای درک معنی باید به بافت سخن و چگونگی کاررفت «پیمان» نگریست، زیرا این واژه دارای دو معنای عکس یکدیگر است. مثلاً در بیت حافظ (و کلاً در بافت مشابه آن) به معنای پیمان زهد و ورع، و تقریباً معادل توبه است، و شکستن آن هم در حکم توبه شکستن. سلمان، در بیتی بسیار نزدیک به آن حافظ (که ممکن است یکی از دیگری اقتباس کرده باشد) «پیمان» را به معنای زاهدانه آن به کار برده است:

صوفی ز سر پیمان، شد با سر پیمانه

رخت و بنه از مسجد، آورد به میخانه

(دیوان ۲۷۳)

در هر صورت، بیت سلمان گویی بیت خواجه را شرح یا معنی می کند.

اما پیمان به معنای خلاف این، یعنی عهد و میثاق عشق و محبت، نیز می آید، پیمانی که به باور عرفا به میثاق الست باز می گردد. برای نمونه، احمد غزالی در رباعی زیر «پیمان را به شرط پیمانه» می طلبد، و بافت سخن هم نشان می دهد که این پیمان و پیمانه هر دو از یک جنس و سنخاند (و نه چون بیهای حافظ و سلمان در مقابل یکدیگر):

گر زلف تو سلسله ست، دیوانه منم      ور عشق تو آتش است، پروانه منم

پیمان ترا به شرط پیمانه منم      با عشق تو خویش و از تو بیگانه منم

(سوانح 66)

خواجوی کرمانی نیز به معنای اخیر:

کنون ورع نتوان بست صورت از خواجو      که باز بر سر پیمانه رفت و پیمان بست  
(دیوان ۱۸۸)

گر نه چون پروانه سوزی، شمع را روشن چه بینی؟

ور نه زین پیمانه نوشی، شرط و پیمان را چه دانی؟

(همان ۴۹۸)

تا خرّقه به خون دل پیمانه نشویی      با پیر مغان بر سر پیمان نتوان بود

(همان ۶۷۱)

حافظ در بیت زیر آن را به معنای پیمان زهد و صلاح (مثل بیت متن) آورده است:

مطلب طاعت و پیمان و صلاح از من مست      که به پیمانه کشی شهره شدم روز الست

با سر چیزی شدن: = به سر چیزی رفتن: «عقال عقل بگسلد و با سر خوی کودکی

شود.» (مرزبان‌نامه ۱، ۵۳) «با سر رضا آمد.» (ترجمه تاریخ یمنی ۲۰۲) استعمال «با»

به جای «به» به ویژه در سده‌های ۳ تا ۵ بسیار رایج بوده است. این دو تحولی از

یکدیگرند و چنان نیست که «با» تنها به الزام وزن جایگزین «به» شده باشد، چنان که

شاهد‌های نثری اگر بیش از نظم نباشد کمتر نیست. نیز: «رسیدن او با سر مملکت

خویش» (همان ۲۲۵) حافظ هم خود چندین بار دارد، مثل: با سر حیرت (۱۶۸/۲) با

یاد آمد (۱۶۹/۱).

۲. شاهد عهد شباب: این زیباروی زمان جوانی شاعر که به خواب او آمده (و یا در

حالتی خواب‌گونه یا خلسه‌مانند بر او جلوه گر شده) معلوم نیست آیا فردی مشخص،

مرئی یا عینی است و یا از شمار مفاهیم ذهنی (چنان که در بسیاری از اشعار چنین

است) و یا خاطره‌ای دور از کل ایام خوش جوانی. در اشعار عارفان، اگرچه شاهد، بنا

به اقتضای شعر، به صورت موجودی عینی و انسانی تصویر می‌شود، لیکن غالباً

نوعی زیبایی مجرد یا ذهنی و از مقوله ارواح و عقول از آن مستفاد می‌شود، درست

مثل ساقی، مطرب و... کما این که گاه از شاهد با صفاتی چون غیبی، ازلی یا اعظم یاد

می‌گردد، که گاه مراد از آن خود حضرت حق یا دست کم موجودی آسمانی، در هر

حال با منتهای جمال و لطافت، است. این را از آن روی می‌گوییم که حافظ عین این

ترکیب را در جای دیگر نیز به گونه‌ای آورده که بعید است بتوان شخصی مشخص یا

متعین را از آن استنباط کرد:

از سر مستی، دگر با شاهد عهد شباب      رجعتی می‌خواستم، اما طلاق افتاده بود

خواجه این را در ضمن شعری می‌گوید که نخست از یک دو جام مست کننده سحری یا صبوحي سخن گفته و دیگر ابیات شعر هم مفاهیمی عرفانی را باز می‌گوید. نیز توجه داشته باشیم که شاعر در شعر مذکور، بازگشت به ایام شباب و لقای مجدد این شاهد را ناممکن توصیف کرده است، و این می‌تواند تأییدی بر این حدس نگارنده باشد که در بیت متن نیز این زیباروی از شمار معانی و مجردات است.

۳. این صوفی مجنون، به گمان این بنده، وصفی است از خود شاعر و راه و رسم او پیش از مواجهه با وضع جدید و حالتی که تجلی یا خاطره‌شاهدی از روزگار جوانی و شادی و زیبادوستی شاعر در او زنده کرده. به دیگر سخن، این صوفی (مسلماً زاهدسیرت) همان «حافظ خلوت‌نشین» آغازین است و این «یک جرعه می» هم همان «پیمانه». این می (گذشته از تعریضهای معمول و معتاد خواجه به صوفی از جهت باده‌خواری) در حقیقت همان جلوه‌ی جادویی جمال‌شاهدی است که دل و جان شاعر را در جوانی از خود لبریز می‌کرده، و اکنون هم در پیری او را باز به عشقی جنون‌آمیز کشانده. «عقل و فرزانه» هم می‌تواند حاوی ایهام باشد، ایهامی هم از طریق طنز به عقل در برابر جنون، و هم به صورت جدّ از این روی که از نظر شاعر، خرد و فرزاندگی راستین همان است که در عشق و سرمستی و جمال‌دوستی هست. (از آنجا که توجیه این نظر جز با نظری به ساختار معنایی شعر ممکن نیست، بنگرید به سخن پایانی.)

مجنون: چنین است نیساری در دفتر دگرسانها، سایه و برخی طبعهای دیگر. پژمان، قزوینی و همانندان: مجلس؛ دستغیب همین را می‌پسندد، چون به نظر ایشان تعریض و استهزای موجود در «مجلس» با «مجنون» از بین می‌رود. چرا؟ آیا «مجنون» عاری از طنز است؟ آیا کاسه و کوزه میخواران را شکستن از صوفی مجنون یا باری متظاهر به جنون برمی‌آید یا صوفی موقّر یا موقر‌نمای مجلس؟ وانگهی، آیا در حافظ اصلاً «صوفی مجلس» جز در اینجا، و آن هم جز در ضبط برخی دستنگاشته‌های نه چندان کهن، دیده‌اید؟ ایشان ادامه می‌دهند: به یاد ندارم که حافظ صوفی را مجنون نامیده باشد. عاشق و عارف و شاعر دیوانه‌اند یا می‌شوند ولی صوفی آمده در اشعار حافظ بعید است که چنین شود. (حافظ‌شناخت ۲، ۸۲۳) این هم از نوع جانبداریها از این یا آن ضبط، بدون التفات به وضع نسخ است و طرح امور از نظرگاه ذوق و پسند شخصی (که سراسر عرصه حافظ‌پژوهی این سامان را فرا گرفته است). چه اشکالی دارد که شاعر، در میان آن همه اوصاف و اسندهای گوناگون به صوفی، یک بار هم که شده، آن

هم به دلیلی کاملاً موجه، او را «مجنون» (= بی خرد) بخواند؟ جنون در اینجا مسلماً منفی است، و نه از نوع جنون عاشقانه یا عارفانه. صفتی است برای گروهی از صوفیان که کمتر ممکن است فرقی میان آنان و زاهدان یافت، بلکه آنان نیز گاهی درست چون محتسبان کف به لب آورده و حرف نشنو عمل می کرده و ساغر و سبو یا ساز می شکسته اند. وانگهی، گذشته از سنخ عوام این دست صوفیان، متصوفه بزرگی چون پیر هرات (خواجه انصاری) و حجة الاسلام نامق (شیخ جام) بدین صفت موصوف و معروف بوده اند. بسی از صوفیان حتی استماع صوت برخی سازها را حرام می شمرده اند. ملخص و مخلص کلام، مگر صوفی «مجنون» غرابت و استبعادی دارد؟ آیا همه چیز باید با انگاره ها و پسندهای ما (به ویژه خویگری مان به برخی چاپهای متقدم) انطباق یابد؟

۴. مغبچه: در این باره گفتنیهای نخستینه پیشتر آمده است. (نک. ح ۹/۳). مغبچه هم در بسیاری از اشعار به صورتی نیست که دارای عینیت یا حسّانیت یا در هیأت انسانی باشد بلکه از مقوله معانی مجرد به نظر می آید، یعنی مفهومی مثل همان شاهد عهد شباب، یعنی صورتی ذهنی از نوعی زیبایی بی نهایت بکر و بدیع، لطیف و باطراوت، یا به اصطلاح اثیری. این هم که شاعر او را «آشنا» می خواند، شاید از این روی است که ذهن شاعر با تصور یا خاطره آن کمابیش خویگر بوده است.

۶. گوهر یکدانه: = درّ یتیم، درّ فارد، مروارید یکتا، درّ شاهوار؛ مضمون مبتنی است بر این عقیده عوام در قدیم که مروارید بر اثر قطرات باران و فعل و انفعالی که در آن روی می دهد پدید می آید، اما دانشمندی بزرگ با فکری علمی، ابوریحان بیرونی، آن را مردود می داند. (نک. «درّ» در: ح ۳/۸). به هر حال چنین مضمونی در اشعار بسیار دیده می شود؛ عبدالواسع جبلی:

ور چه آب است قطره باران      چون به دریارسد، گهر گردد

(دیوان ۲، ۶۱۵)

در اینجا گوهر یکدانه به معنای عشقی است که بر اثر اشکهای دایم شاعر بلوغ یافته و به درّی یکتا در دل و درون او بدل شده است.

۷. آیت: ایهام: الف. آیه (به قرینه «ورد» و در تناسب با آن) ب. مظهر و نهایت چیزی، همچون آیت علم، آیت فراست؛ در اینجا هم نرگس (= چشم) ساقی آیه افسون می خواند یا خود مظهر یا اسوه افسونگری است. همچنین این که چشم کسی چیزی را بخواند، با توجه به یک معنای خواندن یعنی آواز یا سرود خواندن می تواند

حس آمیزی (آمیزه حس بینایی و شنوایی) نیز باشد. نکته دیگر این که ورد یا دعا بیشتر در طیف زهد و زاهد قرار می گیرد، اما شاعر ظاهراً می خواهد بگوید: در حلقه اوراد و ادعیه ما یا در عالم زهد ما عنصری و جلوه ای جادویی از جمال وارد شد که ماهیت آن را دگرگون کرد و آن را بدل به قصه و سخن پوچ کرد. بدین سان «مجلس افسانه» احتمالاً به معنای محفلی است که در آن چیزی بجز افسانه و حرف و حدیث های بی حاصل یا اختلاط کردن های بی معنی جریان ندارد. شق دیگر این است که به عکس، «افسانه» را به معنای مثبت آن (مرتبط با افسون چشم ساقی) بگیریم و بگوییم حلقه زاهدانه ما از پرتو چشم مست ساقی به مجلس افسانه سرودن درباره افسون این چشم بدل شد. به هر حال، «افسانه» محتمل هر دو معنی است، ضمن این که در تغییر و تبدل یاد شده تردیدی نیست.

۸. بارگه: = بارگاه، محل بار، سراپرده، پرده سرای، خیمه و چادری بزرگ برای نشستن پادشاه در هنگام بار عام برای رسیدگی به امور مردم و استماع بی واسطه شکایات و مظالم آنان؛ اگرچه خارج از وضع لغوی و اصطلاحی آن به معنای قصر پادشاهان نیز به کار رفته، و شاید هم حافظ در اینجا همین را خواسته باشد. (درباره معنای اخیر، نک. دهخدا، ذیل همین واژه؛ نیز برای توضیح بیشتر، نک. «سراپرده» در: ح ۱۶۰/۳).

پادشا: می دانیم که در اشعار عارفانه در مواردی بی شمار خداوند را «پادشاه» و نظایر آن خوانده اند، و حافظ نیز چند بار چنین کرده، چنان که دلدار را هم با اوصافی چون «پادشه خوبان» و «پادشاه حُسن» یا خود را مثلاً «شهباز دست پادشه» (۳۳۵/۵) خوانده است. در اینجا هم به نظر می رسد معنی اصلی (به ویژه با توجه به «جانانه») همین باشد. اما در حافظ نمونه های متعدد هست که خواننده میان پادشاه اینجهانی و آنجهانی در گمان می افتد (که از آنها در جای خود سخن گفته ام). اکنون نیز اگر کسانی باشند که بخواهند این مورد را هم از آن شمار و مشمول ایهام به پادشاه وقت (مثلاً برای این که دل او را هم در این میان به دست آورده باشد) بدانند اختیار با ایشان است.



مسعود فرزاد: «با وجود فصاحت استثنایی این غزل، وحدتی از نظر موضوع در آن نمی بینم و آن را مجموعه ای از چهار واقعه مختلف می یابم: خواب دیدن حافظ معشوقه ایام جوانی خود را - گذشتن مغیبه - بالیدن معشوق خردسال - افسونگری

ساقی [...] ارتباط میان این چهار واقعه برای من روشن نیست.» (حافظ، اصالت و توالی ابیات ۶۷۹) و اما عبدالعلی دستغیب، که در بررسی اشعار تاریخدار حافظ با جستار خود درباره حافظ تاریخی، این غزل را به عنوان یکصدمین و آخرین غزل برگزیده خویش همراه با بحثی مفصل در خصوص آن آورده، نخست به جانبداری از «حافظ خلوت نشین» (ضبط خانلری و همانندان) در برابر «زاهد خلوت نشین» (قزوینی و مشابه‌های آن) با ذکر دلایلی پرداخته (که نظر این بنده نیز همین است، و اقدم نسخ نیز چنین). همچنین درباره یکی از آرای فرزند درباره غزل می نویسد: «برخلاف توضیح فرزند، حافظ از میخواری توبه نکرده است که آن را بشکند، و خلوت نشینی نیز به این معنی نمی تواند باشد. توجیه دیگر او، که حافظ دیشب پیمان شکست و به میخانه بازگشت، نیز وجهی ندارد. حافظ با که پیمان بسته بود که باده ننوشد؟ توبه او از این دست است:

کرده‌ام توبه به دست صنمی باده فروش      که دگر می نخورم بی رخ بزم آرایی»  
(حافظ شناخت ۲، کل بحث ۸۰۶-۸۴۳، نظر اخیر ۸۱۰) این نگارنده، بحث مستوفی را در ابواب مختلف بیرون از گنجایی سخن می بیند، و بنابراین به حداقل بسنده می کند.

آنان که «زاهد» را در مطلع درست دانسته‌اند، شاید به این دلیل بوده که صفت «خلوت نشین» را برای حافظ نپسندیده‌اند، حال آن که او یک بار دیگر هم خود را چنین خوانده است (که بیت در ضمن توضیح ب ۱ نقل شد). شاید هم غرابتی در ذکر نام شاعر در مطلع دیده باشند، به ویژه که نام او در مقطع هم تکرار شده است. تا آنجا که من به یاد دارم، در غزلیات او تنها در مطلع غزل ۲۸۰ نام او آمده است:

در عهد پادشاه خطابخش جرم پوش      حافظ قرابه کش شد و مفتی پیاله نوش

البته با این فرق که در غزل اخیر نام شاعر در آخر تکرار نگردیده است. و اما سخن خود را درباره ساختار شعر از بررسی نظر زنده یاد فرزند می آغازم. آیا ایشان، با آن همه پیشینه حافظ پژوهی، در خوانش غزل دوچار اشتباه نشده‌اند که آن را مجموعه‌ای نامرتب از چهار واقعه جدا و نامرتب دیده‌اند؟ گره کار، یا مشکل برداشت ایشان، آن گونه که من می بینم، در «صوفی مجنون» است، یعنی کسی که تا دیروز جام و قدح می شکسته (به عبارت دیگر از صوفیان زاهد منش یا محتسب مآب بوده) اما زود (یا مطابق سایه و نیساری: دوش، یا قزوینی: باز) با یک جرعه باده به فرزانی دست یافته است. حال اگر کسی این صوفی را شخصی غیر از خود شاعر (که

اشاره کردم که اکنون حسب حال از ایام گذشته خود می‌کند) بداند ارتباط چند بیت نخست کاملاً از هم می‌گسلد، و آنگاه به احتمال قوی مثل فرزاد چهار واقعه غیر قابل جمع و تألیف در غزل خواهد دید، ضمن این که ناگزیر است گذشتن مغبچه را از پیش چشم همان صوفی بداند و بگوید که این صوفی به دنبال آن مغبچه رفته و چه و چه. اما تکرار می‌کنم که صوفی مجنون همان حافظ پیشین است، همچنان که در آغاز نیز خود را خلوت‌نشینی توبه‌کار و از شمار زاهد و صوفی (به معنای منفی این دو) خوانده است. قصد شاعر این است که برشی به گذشته‌ای که اکنون از آن بیرون آمده بزند و انتقاد از خود و صوفی را با هم یک‌کاسه کند، مثل موارد فراوانی که چیزی را نخست به خود نسبت می‌دهد و به اصطلاح به در می‌گوید تا... ضمناً هیچ نیازی هم نیست که به جای «مجنون» (مطابق اقدم نسخ) بیایم و «مجلس» (مثل پثرمان و قزوینی، که دستغیب هم از آن جانبداری کرده است) بگذاریم؛ هست؟ آیا شمای خواننده از این گونه خطاب شاعر به خود شگفتی زده شده‌اید؟ من در بحث از صوفی در اشعار حافظ گفته‌ام (و نیازی به تکرار ندارد) که او چند بار خود را به دلایل مختلف «صوفی» خوانده یا خود را در شمار صوفیان قرار داده است، ضمن این که صوفی، حتی در شعر حافظ صوفی ستیز، نیز همه جا مطلقاً بد و منفی نیست (و جز این هم نمی‌سزد). اگر باز هم تردیدی دارید عرض می‌کنم: غزل حاضر از نظر ساختاری (به خلاف تصور آنان که خوانشی چون فرزاد از آن دارند) یک مرکز و محور واحد و مشخص بیش ندارد و به رغم برخی تنوعهای شکلی، همان موضوعی که در مطلع آمده تا پایان شعر بدون هیچ‌گونه کج و راست رفتنی ادامه می‌یابد، یعنی تحول شاعر از یک زاهد سختگیر با پیمان دیرساله زهد و ورع یا (فرقی نمی‌کند) یک صوفی قشری و همدست محتسبان جام و خم‌شکن به عاشقی مست و دلدادۀ زیبایی و لبالب از شور و شوق. البته این صوفی پیشین در عین حال از چنان استعدادی در عشق و چنان حساسیتی نسبت به جمال برخوردار بوده که تنها با یک خوابنا شدن شاهد زمان عشرت و طرب جوانی بر او آن سان از خود و از پیمان و صلاح به در می‌آید و خاطره‌ای دور چنان برای او زنده می‌شود که تمامی ابیات بعدی به شرح این دگرگونی بنیادین، اختصاص یافته است. بنابراین، او از همه چیز بجز آن شاهد یا مغبچه می‌گسلد؛ چهره این شاهد و مغبچه چون آتشی است که از گل در وجود بلبل یا از شمع در جان پروانه افتاده؛ اشکهای یکریز شاعر به صورت مرواریدی یکتا تبلور و تکامل یافته؛ ساقی با چشم افسونگرش هم پیدا است همین معشوق یگانه است، یعنی



کسی که «اوراد» زاهدانه هم در برابر جمال او رنگ می‌بازد، و سرانجام هم پیوستن جان به جانان. به راستی کجای این مجموعه را می‌توان مجزاً و نامرتب خواند؟ آری، ما تنها با یک خطای به ظاهر کوچک، به زبان حال شاعر در «صوفی مجنون» توجه نمی‌کنیم، این صوفی را موجودی بیرون از شاعر می‌انگاریم، یک شعر کاملاً منسجم با ابیاتی به هم پیوسته را به صورت چند بیت بریده و گسسته از هم می‌نگریم، و چه بسا قصوری نا کرده را نیز به شاعر نسبت می‌دهیم.

و اما آرای جناب دستغیب هم به گمانم خالی از خرده نباشد. یکی این که می‌گویند: حافظ با که پیمان بسته بود که باده ننوشد... الخ. مشکل در اینجا مطلق کردن چیزی است که نه تنها مطلق نیست بلکه مضمونی است خاص که فقط در محل خود اعتبار دارد، یعنی بیتی که آورده‌اند و می‌گویند توبه کرده تا باده را بدون رخ بزم آرای معشوق نخورد (یعنی قول شاعر به گناه مضاعف). این در حالی است که حافظ، برخلاف نظر ایشان، بارها از توبه‌ای که پیشتر کرده (و اکنون شکسته) سخن گفته است، مثل:

خنده جام می و زلف گرهِگیر نگار      ای بسا توبه که چون توبه حافظ بشکست

آیا همه اینها را باید نادیده گرفت و به آن مضمون خاص و موردی استناد کرد و آنگاه هم پرسید: حافظ با چه کسی پیمان بسته که باده نخورد؟ همچنین در شواهدی که برای «پیمان» در توضیح بیت ۱ دادم، دیدید که بعضاً به معنای پیمان زهد و معادل توبه است، یعنی پیمان بستن به رعایت ملزومات زهد و شرع و مؤمنی صالح و سر به راه شدن یا ماندن، و یا توبه کردن از عشق و مستی، یا از پیروی هوای دل، جمال، نظربازی و... (در بعضی از شواهد نیز «پیمان» معنایی درست عکس این داشت). بنابراین، سخن جناب دستغیب و جهی ندارد، زیرا «پیمان» در آن شواهد به گونه‌ای و در بافتی به کار رفته که نیازی به وجود یک طرف مقابل مشخص نیست. لذا در این مورد حق با فرزند است که «از سر پیمان رفتن» را توبه شکستن معنی کرده است.

- ۱ گداخت جان که شود کار دل تمام و نشد  
بسوختیم درین آرزوی خام و نشد
- ۲ فغان، که در طلب گنجنامه مقصود  
شدم خرابِ جهانی ز غم تمام و نشد
- ۳ دریغ و درد، که در جست و جوی گنج حضور  
بسی شدم به گدایی بر کرام و نشد
- ۴ به لا به گفت: شبی میر مجلس تو شوم  
شدم به رغبت خویشش کمین غلام و نشد
- ۵ پیام داد که: خواهم نشست با رندان  
بشد به رندی و دُردی کشیم نام و نشد
- ۶ دران هوس که به مستی ببوسم آن لب لعل  
چه خون که در دلم افتاد همچو جام و نشد
- ۷ به کوی عشق منه بی دلیل راه، قدم  
که من به خویش نمودم صدا هتمام و نشد
- ۸ هزار حيله برانگیخت حافظ از سر مکر  
دران هوس که شود آن نگار رام و نشد

۱. تحلیل این نگارنده از غزل بر محور ابراز نومیدی حافظ از وصال یا لقای محبوب، مطابق عرف و آموزه‌های تصوّف، است. (نیز در این باره بنگرید به سخن پایانی.) سخن را با ذکر تلاشهایی دیرساله، سخت و نفسگیر در راه سلوک می‌آغازد و به پایان می‌برد.

عماد فقیه هم گاهی یکچنین نومیدی را مطرح می‌کند. برای امکان سنجشی کوتاه با حافظ، بیتهایی را از دو غزل عماد با زمینه‌ای مشابه نقل می‌کنم:

|                                       |   |
|---------------------------------------|---|
| دل، که در دور قمر کس به جمال تو نیافت | سالاها مهر تو ورزید و وصال تو نیافت         |
| نظری بر همه خوبان دو عالم افگند       | عَلِمَ اللَّهُ که وجودی به کمال تو نیافت... |
| نقش هر صورت زیبا که بود در امکان      | خردم یافت، ولی نقش مثال تو نیافت            |

طوطی قدسی جان، کز چمن غیب آمد      طعمه‌ای از شکرستان مقال تو نیافت...  
در بیابان بلایت، دل بیمار عماد      شربتی از لب چون آب زلال تو نیافت  
(دیوان ۶۷)

این زمینه در غزل زیر اندکی پررنگ‌تر است:

دل از دست برون رفت و به جانان نرسید      عمرم آخر شد و این راه به پایان نرسید...  
این همه نفحهٔ ریحان که در آفاق افتاد      هیچ بویی به مشام من حیران نرسید  
هر سری را که کسی فرض کند، سامانیست      سر ما بود که در عشق به سامان نرسید  
(همان ۱۲۶)

دیدیم که ردیف هر دو شعر عماد هم مثل حافظ از فعلهای منفی است. اما تفاوتی محسوس میان شعر دو شاعر هست، بدین سان که عماد ظاهراً نمی‌خواسته ضرب و شدتی به بیان موضوع بدهد، و شاید از همین روست که در لابلای ابیات از مضامین معمول عاشقانه در باب جمال و کمال محبوب نیز سود جسته، درحالی که حافظ در غزل خود تمرکزی کامل و هدفمند بر موضوع یاد شده دارد و هرگز هم از آن بیرون نرفته است.

اما چرا «آرزوی خام»؟ بی‌گمان هدف هرگونه سلوکی در راه تصوف و عرفان وصول به وصال محبوب یا لقای اوست، و بدون آن هرگونه کوششی یا «گداختن جانی» ناقص، ابتر و بی‌نتیجه است، گو این که دربارهٔ نوع این وصال و لقانیز سخن بسیار بوده است. «کار دل» در عالم عرفان وقتی تمام است که بتوان گفت «کار دل و جان به دل و جان رسید» (با بهره‌گیری از نظامی، مخزن ۱۷) و هر چیزی بجز این یعنی ناکامی بی‌گفتگو. به گمان این بنده، از میان همهٔ مشکلات و موانع این وادی، تنها چیزی که می‌توان از آن به آرزویی خام تعبیر کرد مسأله‌ای حل‌ناشدنی و ورطه‌ای پرناشونده میان عاشق (انسان) و معشوق (خداوند) است، یعنی آنچه پیشتر از آن با عنوان «بینونت» جاودانه میان این دو سو یاد کردیم، همان عدم تجانس انسان مادی و خاکی با روح مطلق یا جان جهان؛ و همین است که مانع از وصال کامل این دو می‌شود، درحالی که هر عاشقی به طبع دوست می‌دارد به عین وجود و با تمام هستی خود در معشوق محو و مستهلک یا فنا شود. به دیگر سخن، مشکل عشق باختن با کسی است که «وصال وی از جنس مقدور خلق نه.» (کشف‌المحجوب ۳۰) این مانع عظیم نه تنها در عرفان اسلامی بلکه در عرفان دیگر ملل هم مورد بحث بوده، چنان که از آن چونان مشکلی تراژیک سخن رفته است. و.ت. استیس در عرفان و فلسفه در بخش چهارم، در

ضمن بحث از انواع عقاید درباره «وحدت وجود» تجزیه و تحلیلی دقیق از آن دارد، و از جمله در باب آن «ورطه پرنشدنی میان خالق و مخلوق» می‌گوید: در عرفان مسیحی، عقاید در این باره یکسان نیست؛ عده‌ای قایل به نسبتی میان طرفین عشق از قبیل اتحاد و سنخیت کیفی‌اند، حال آن‌که گروهی دیگر [مثل اغلب عرفای ما-م] مآلاً به بینونت یا جدایی هویت این دو معتقدند و فنای کامل مخلوق در خالق را ناممکن می‌دانند. البته آن دسته که قایل به وحدت و یکسانی کامل این دو سوی‌اند [درست مثل عارفانی چون بایزید و حلاج ما-م] در معرض تهمت کفر و زندقه از سوی ارباب کلیسا قرار داشته و بعضاً هم جان در این راه باختند. (نک. همان ۱۵۷ به بعد.) در هر حال، چه کسی می‌تواند بزرگی و دردناکی این مشکل را برای اهل معرفت و عرفان و سوز و گداز و درد و دریغی را که در سخنانشان از همین رهگذر موج می‌زند انکار کند؟ اگر حافظ مثلاً می‌گوید:

ز هجر و وصل تو در حیرتم، چه چاره کنم؟ نه در برابر چشمی، نه غایب از نظری  
ریشه مشکل به همین موضوع باز می‌گردد. آری، به گفته خود او: میان عاشق و معشوق فرق بسیار است... (۲۳۹/۵) همین است که ناصر بخارایی را به این پرسش گلایه‌آمیز وامی‌دارد:

چون وصل و هجر با تو روا نیست، از چه روی

آوازه در جهان فگنی از وصال خویش؟

(دیوان ۳۱۱)

۲. گنجنامه: برگه‌هایی گاه بر ساخته، بیشتر با خطوط و نقوش و حروفی عجیب و غریب برای فریفتن و سرکیسه کردن باورمندان به آن؛ البته نوع واقعی هم دارد، و آن عبارت است از ورقه یا رساله‌ای که جای پنهان کردن گنج یا محتوی و مقدار آن را نشان دهد. = قبالة گنج؛ در سیرالملوک (یا سیاستنامه) نظام‌الملک می‌خوانیم که یعقوب لیث در دم مرگ «برادر خویش را، عمرولیث را ولی عهد کرد و گنجنامه‌ها به وی داد و فرمان یافت.» (طبع هیوبرت دارک ۲۴)

گنجنامه مقصود، در ارتباط با اغراض و غایات طریقت و عرفان است، چنان که «طلب» نیز دارای مدلول عرفانی. در بیت بعد، شاعر با یک اصطلاح دیگر تصوف و عرفان (حضور) به این گنجنامه تعین می‌بخشد و آن را تعریف می‌کند.

خراب: درباره معنای مستی مفرط پیشتر توضیح داده شده. (نک. ح ۲/۱). اما در اینجا چنان معنایی اراده نشده، بلکه معنایی چون خسته، فگار، فرسوده و یا نوعی

ویرانی و نابسامانی درونی از آن برمی آید؛ همان چیزی که امروزه به صورت ترکیبی چون «خُرد و خسته» یا «خسته و خراب» یا با صفت «داغان شده» بیان می کنند. هروی: معروف به فساد شدم. (شرح غزلهای حافظ ۲، ۷۰۲) باید پرسید: آیا کسی بر اثر غم و رنج در نظر دیگران معروف به فساد می شود؟ این در حالی است که اگر هم فرض کنیم شاعر به تلقی جهان (یا به علاقه مکان و مکین: مردم جهان) نسبت به این وضعیت خویش ناظر بوده، در نهایت باید قبول کنیم که جهانیان او را تنها به صورت فردی در مانده یا به اصطلاح درب و داغان خواهند نگریست، و نه فاسد. معنای ایشان ناشی از عدم التفات به قید «ز غم» است. پرویز اهور: به معنی ویران شدن و کنایه از از دست رفتن (در مقاله ای در نقد شرح هروی: «تصویری گاه مخدوش از حافظ»، آدینه، ش ۳۵، خرداد ۱۳۶۸، ص ۱۹). این معنی، اگرچه بیشتر بر بنای مدلول لغوی «خراب» است، ولی باری بهتر از معنای هروی است.

تمام: ایهام: الف. به تمامی، جملگی (قید برای جهان و جهانیان) ب. تماماً یا به طور کامل (قید برای «خراب»)

۳. حضور: حافظ در چند جا آن را به معنای حضور قلب و توجه و استغراق کامل دل در هر چیز از جمله نسبت به محبوب آورده، و نه به معنای عکس آن (که آن نیز در جای خود مصطلح و مستعمل است) یعنی حضور به دنیا و مافیها یا انصراف از محبوب. (نک. ح ۱/۷). معنی مورد نظر در بیت همان است که مثلاً سعدی می گوید (درباره مردی که سخن گفت تا بدانند که داناست، ولی دانستند که نادان است):

حضورش پریشان شد و کار، زشت      سفر کرد و بر طاق مسجد نوشت...

(بوستان ۱۵۵)

گنج حضور، چنان که از کل بیت مستفاد می شود و از واژه «گنج» (مشبه به حضور) هم برمی آید، عبارت است از حاضر بودن و توجه و استغراق کامل به «او» و آنچه مربوط به اوست، یعنی آنچه از راه تهذیب نفس و تصفیه دل حاصل می شود.

کرام: در لغت جمع «کریم» است = بزرگان و کبار. اما به نظر بنده درک زبان حال شاعر و دلیل احساس خسران و خیب او جز با توجه به بار کنایی و طنزی این واژه ممکن نخواهد بود. کرام کنایتی است از شیوخ بزرگ و پرکبکه و عنعنه تصوف در عصر شاعر، و این طنز و تسخر هم از آن دست است که حافظ و همگنان او بارها نثار این مدعیان اعطای گنج حضور به مریدان کرده اند. اگر حتی اندک شکی در این معنای «کرام» داشته باشید بد نیست از خود پرسید: چه کسانی را می توان تصور کرد که

معتقدان به دستبوس ایشان می‌شتابند و التماس و وصول به حضور قلب از محضرشان (آن هم با حالت دریوزه) دارند؟ آیا جز پیران و مرشدان روزگار کسی هست که بتواند گنج یا کیمیای حضور به خواستاران آن ببخشد یا باری دعوی آن داشته باشد؟ آری، حافظ هم سرخوردگی خود را از آن همه رجوع به این کرام بازگفته است. به فرض هم که شما برخلاف من قایل به معنای طنزی و تهکمی در «کرام» نباشید باز به گمانم در مورد معنای جدی آن تردید روا نیست. پیشینه کاربرد این واژه هم گویای همین است، بنگریم: خاقانی «کرام» را چون لقبی برای بزرگان طریقت آورده است: «از فتوح سفر همایون، سیّما [= خصوصاً - م] که سیماءِ جُلَساءِ الله دارد، و خاصّه که خاصّه عُشَقاءِ الرَّحمن شده است [...] میقاتگاه اکرام و مناجاتگاه کرام...» (منشآت ۲۹۷) مولانا هم بارها شیوخ و پیران و رهروان راستین را با همین لفظ یاد کرده، از جمله در دفتر سوم مثنوی در «رسیدن خواجه و قومش به دیه و ناشناخته آوردن روستایی ایشان را» چند بار «کرام» را برای شیوخ آورده است، از جمله:

این سزای آنک اندر طمّع خام      ترک گوید خدمت خاک کرام

(۳۷، ۳)

قرب حق و رزق بر جمله ست عام      قرب وحی عشق دارند این کرام

(۴۰)

کای خدا، رسوا کن این لاف لثام      تا بجنبند سوی ما رحم کرام

(۴۳)

او چو ذوق راستی دید از کرام      بی تکبر راستی را شد غلام

(همان جا)

تأکید می‌کنم که «کرام» در بیت متن جز به معنای طنزی و تمسخرآمیز نیست، چه این «کرام» به نظر می‌رسد همانها باشند که او در غزلی دیگر در طعن صوفیان و شیوخ از آنان با صفت «هر سفله» یاد کرده است:

حافظ، آب رخ خود بر در هر سفله مریز      حاجت آن به که بر قاضی حاجات بریم

(نک. ح غ ۳۶۶).

۴. لابه: مکر و فریب (معین) خاقانی:

آن لابه‌های گرم تو [کذا - م] زاوّل بسوخت جانم

زیرا که همچو آتش، یکسر همه زبانی

(دیوان ۶۶۷)

«به لابه» هم یعنی با تمسخر و فریب و دست انداختن؛ انوری:  
 دل و جانم به لابه بستاند      پس به دست فراق بسپارد  
 (دیوان ۲، ۸۰۳)

عبید:

به لابه گفت که: از حد گذشت جور رقیب      به طنز گفت که: بی هیچ شک ز حد بگذشت  
 ( کلیات ۶۵ )

میر مجلس: اینجا = زیباترین فرد محفل، شاهد و سوگلی (نک. ح ۱۶۳/۴).  
 ش: شناسه اضافی که مقدم واقع شده است (= کمین غلامش). آن را می توان ضمیر  
 مفعولی (= او را) هم گرفت، اگرچه باز «ش» به طریق فک اضافه به «غلام» ملحق  
 خواهد شد.

۵. م: این نیز درست مثل «ش» مذکور است، یعنی هم می توان آن را شناسه اضافی  
 (= نامم) دانست، و هم مفعولی، به همان طریق.

در این بیت، شاعر وجهی دیگر را از مشکل وصال مطرح می کند، بدین سان که  
 اینجا وفا نکردن معشوق به وعده خود مایه ناکامی شاعر می شود. این که پیام می دهد  
 که با رندان حشر و نشر خواهد کرد به منزله این است که اختیار آیین رندی، راهی  
 است برای وصول به وصال او. شاعر می گوید: من نیز نه تنها پذیرفتم، بلکه کوشیدم و  
 در عالم رندی نامبردار شدم، اما باز وصال و وعده یار تحقق نیافت، و این هم یعنی  
 سرخوردگی و ناکامی از یک جهت دیگر. عماد فقیه نیز در غزلی که قدری از آن نقل  
 شد رندان یا رندی را هم مشمول حرمان از وصال قرار می دهد:

این بشارت که اسیران جهان آزادند      همه آفاق شنیدند، به رندان نرسید

قزوینی در اینجا این بیت را علاوه دارد:

رواست در بر اگر می طبد کبوتر دل      که دید در ره خود تاب و پیچ دام و نشد؟

که مضمونی است صرفاً عاشقانه و به هیچ روی در کل ساختار موضوعی شعر و  
 محور کاملاً مشخص بیان شده نمی گنجد. نیساری هم که بیت را اضافه بر متن دانسته  
 (دفتر دگر سانیها ۱، ۵۸۸) به گمانم، گذشته از اقتضای نسخ، از همین روی بوده است، و  
 حق هم با ایشان.

در هر حال، دل از حیث بیم و اضطراب به کبوتری مانده شده که به خود می پیچد  
 و قلبش می تپد. ظاهراً و با توجه به سوابق مضمون، «پیچ و تاب دام» تعبیری است از  
 چین و شکن زلف یار، که حافظ و دیگران آن را بارها به دام مانده کرده اند. «نشد» هم

فعل تام (= نرفت) است، و بیت مشعر بر این است که این کبوتر، که از دُور این پیچ و تاب ظاهراً دلپذیر دام را دیده، بدون پروای عواقب کار به درون دام رفته و اکنون در حال اسارت به خود می‌تپد. مشکل بیت (هر کس که گفته باشد) این است که هیچ قرینه‌ای برای این که آن دام چیست به دست نداده، و من هم با توجه به مضامینی که زلف را دام خوانده‌اند آن را چنین معنی کرده‌ام. بعید هم نیست که مراد از دام چیزی چون عشق بوده باشد، و الله اعلم. گفتنی است که خود حافظ معمولاً زلف یا مشابهاً آن را در مضامین مشابه ذکر می‌کند، مثلاً: زلف او دام است و خالش دانه آن دام و من... (۶۳/۳) همین خود تقویت کننده ظنّ الحاقی بودن آن است. نیز ممکن است تحت تأثیر این بیت سعدی گفته شده باشد:

از دست کمان مهره ابروی تو در شهر      دل نیست که در بر چو کبوتر نطیده‌ست

(غ ۶۱)

که چشم و ابروی یار را به تیر کمانی مانده کرده که غالباً بچه‌ها با آن سنگ به قصد کبوتر رها می‌کنند؛ ضمن این که این بیت، مشکلی از آن دست ندارد. ۶. مضامین مشابه آن بسیار است؛ کمال اسمعیل:

جانم چو پیاله بر لب آمد به امید      باشد که دمی لبش به من باز خورد

(دیوان ۸۱۳)

سلمان:

به تمنای لب لعل تو گردد بر کف      آتشین جان رسانیده به لب، جام شراب

(دیوان ۱۸)

هم او:

تادگرگی به لب جام لبّت باز خورد      ای بسا خون که ز غم در دل ساغر شده است

(همان ۴۳۷)

اساساً جام شراب را خونین دل خوانده‌اند، مثل خود خواجه: با دل خونین، لب خندان بیاور همچو جام... (۲۸۱/۵) این بیت حافظ هم به بیت متن نزدیک است: حافظ، لب لعلش چو مرا جان عزیز است      عمری بود آن لحظه که جان را به لب آرم همچنین در بیت متن، میان لعل و خون به دلیل سرخی، ارتباط برقرار شده است. و اما محتوای بیت در تداوم ابیات قبلی است و در باب نو میدی از رسیدن به مقصود. شاعر در بیت قبل به رندی، به منزله وسیله‌ای برای تقرّب به یار، پرداخت، که حاصلی در بر نداشت. اکنون مستی یا سرمستی را هم به آن علاوه می‌کند، اما همچنان بیحاصل.



۷. دلیل: گامیر = راه و راهنما، أدلة جمع (منتهی الارب) مصدر آن: دلالة و دلالة (پارسی: دلالت) (نک. «دلالت» در: ح ۱۸۲/۷). نجم رازی: «مفتون و مغرور و ممکور این راه کسی است که پندارد بادیۀ بی پایان کعبۀ وصال به سیر قدم بشری، بی دلیل و بدرقه قطع توان کرد.» (مرصاد ۲۲۷) «دلیل راه» را معمولاً به فردی با هویت انسانی اطلاق می کنند که در راه سلوک، راهنمای رهروان است، یعنی پیر و شیخ و مرشد، اگرچه در معنایی وسیعتر، هر چیزی را که بتواند راهبر و هدایتگر شخص باشد نیز گفته اند. در حافظ «دلیل راه» به معنای شخص رهبر یا پیر آمده، اگرچه گاهی استعاراتی چون طائر قدس، مرغ سلیمان و امثال اینها جایگزین دلیل راه شده است. به خویش: = خود، خودم، به تنهایی (بدون رهنما و رهبر)

اهتمام نمودن: می توان «نمودن» را فعل تام (= نشان دادن) گرفت، یعنی اهتمام نشان دادن؛ و یا «نمودن» را فعل معین انگاشت و آن را اهتمام کردن (به شیوۀ رایج امروز) معنی کرد. (نک. ح ۱۶۲/۷).

بیت حکایت از این دارد که شاعر در عالم طریقت بدون رهنما و قائد ورود کرده و اگرچه سعی وافر کرده به جایی نرسیده یا دست کم به آنچه بایست واصل نشده، و اکنون حاصل تجربه خود را با دیگران در میان گذاشته است. با توجه به شناختی که از خواجه، راه و رسم او و موضع وی در برابر شیوخ عصر (البته تا آنجا که از خود اشعارش برمی آید) داریم، می توان این بیت را اعترافی صمیمانه از آنچه در عوالم طریقت و سلوک بر او رفته است دانست؛ اگرچه داوری در این ابواب از روی شعر، به ویژه غزل، مشکل و محتمل خطر خطاست.

استاد فقید، زرین کوب، این بیت (و نیز: من به سر منزل عنقانه به خود بردم راه... ۳۱۲/۲) را به جذبه و کشش از سوی حضرت حق تفسیر کرده است. (از کوچه رندان ۲۰۸) ممکن است در مورد مرغ سلیمان، طایر قدس و نظایر اینها چنین باشد، اما در باب «دلیل راه» با توجه به معنایی که مذکور افتاد تردید دارم که چیزی بجز راهنمایی در هیأت بشری از آن بتوان اراده کرد، اگرچه گمان می کنم برداشت ایشان از کلیت غزل کمابیش همانند این کمترین بوده است، و از جمله در خصوص بیت ۳ و «گنج حضور» و «کرام». نیز حدس می زنم که شاید ایشان کشش الهی را از آن روی برای دلیل راه قایل شده اند که از ایجاد تناقض با بارها رفتن به نزد کرام یا شیوخ پیشگیری کنند، و در این که چنین تناقضی اصولاً نباید در درون یک شعر چندبیتی وجود داشته باشد تردیدی نیست. اما شاید یکی از راههای پرهیز از ناسازگاری مزبور این باشد که،

بدون توسل به مفهومی مجرد به نام «جذبه الهی» به جای فردی مشخص چون «دلیل راه»، بگوییم مراد شاعر دلیل دلخواه یا پیر آرمانی (خواه واقعی و موجود و خواه درونی و ذهنی چون پیر مغان) بوده و بدین سان چنین رهنمایی را از سنخ آن کرام مدعی جدا انگاشته است. حافظ به شهادت اشعارش هرگز وجود نوع نیک پیر و رهبر را نفی نکرده و انتقاد او تنها متوجه گونه ناخوب آن بوده است. به عبارت دیگر، ممکن است او در ضمن بیان تجارب شخص خود در سلوک به خواننده شعر توصیه‌ای از این دست کرده باشد: من از آن روی که رهبری راستین را در میان شیوخ موجود نیافتم به کوشش شخص خود بسنده کردم ولی کامیاب نشدم؛ اما تو بدون یک رهنمای شایسته پای در این راه مگذار. در هر حال، میان آن «کرام» به معنای طنزی و این «دلیل راه» جدی به طبع فرقی فارق هست. بعید نیز نیست که حافظ این بیت را بدین دلیل آورده که مخاطب از مجموع سخنان او در این شعر و ناکامیهایش در این باره به این نتیجه مطلقاً منفی نرسد که هرگز نباید پای در طریقت گذارد یا نمی‌توان «گوی توفیق و کرامت» را از این میدان به در برد. به هر تقدیر، خواجه در مواردی دیگر نیز از لزوم پیروی از دلیل راه و به طور کلی هرگونه هدایتگر راستین سخن گفته است، مثل این دو بیت از یک غزل (۲۲۴):

به کوی عشق منه بی دلیل راه قدم      که گم شد آن که درین ره به رهبری نرسید...

خدای را، مددی، ای دلیل راه حرم      که نیست بادیۀ عشق را کرانه پدید

۸. مکر: کاملاً غلط به نظر می‌رسد. «حیله» را به فرض هم که به معنای چاره بگیریم باز «مکر» توجیه‌پذیر نیست. قزوینی و بیشتر چاپهای دیگر: فکر؛ برخی نیز «مهر» و غیره دارند، ولی «مکر» را جز اینجا در جایی ندیده‌ام. نیساری نیز «فکر» ضبط کرده است.

\* \* \*

غزل از آنهایی است که هریک در نوع و موضوع خاص خود در بین همه اشعار حافظ شاخص، متمایز و مثال‌زدنی است. من این شعر را از آن روی منحصر به فرد می‌دانم که نومیدانه‌ترین شعر او از نظر امکان وصل یا وصول به اهداف عرفان به معنای اخص کلمه است، و شگفتا که با وجود اهمیت این غزل از نظر محتوای مذکور، یا در شروح مبتنی بر منتخب اشعار او ذکر از آن نشده، و یا در شروح کامل اشعار از آن تفاسیر و برداشتهایی کاملاً سطحی و بدون پرداختن به عمق و اصل قضایا

ارائه گردیده است. این در حالی است که اهمیت محتوای غزل اساساً در این است که حاصل تلاشها و پویشهای شاعر را در وادی طریقت در طی سالها باز می‌گوید و به اصطلاح داد می‌زند که بر او در روزگار دراز پُرسه و پُرسه در پی وصال و وحدت با محبوب عرفانی چه رفته و دردهای ناشی از عدم وصول به مقصود (که یک به یک آنها را هم در حدود مقدور برای یک غزل بر شمرده) تا چه حد در جان خسته او نشسته است. البته او گهگاه در این یا آن شعر از عدم امکان لقای حق در این جهان (برخلاف اعتقاد عده‌ای از عرفا) یاد کرده (برای چند نمونه از آن، نک. ح ۱۹۱/۳). اما در اینجا سخن از یکی دو بیت در اینجا و آنجا و ضمن دیگر مضامین نیست، بلکه تمامیت شعر اختصاص به ذکر سرخوردگیهای شاعری با روح و روحیات خواجه دارد. اشاره کردم که شاعر چند جنبه گوناگون را از کلّ مسأله مذکور بر شمرده، از جمله: گذازشهای جان خود در راه اتمام کار دل، این که پیران و شیوخ نتوانسته‌اند دست او را در این راه بگیرند، معشوق هم به وعده و وصل یا قرب وفا نکرده، و شاعر هم با همه چاره جوییهایش قادر به رام کردن او نشده است، و این یعنی ناکامی از چند جهت. ذکر این مطلب نیز مهم است که البته همه اشعار او از این دست نیست بلکه اشعاری هم دارد که به عکس، سخن از وصول و وصل و وجد می‌گویند، به ویژه: دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند... (غ ۱۷۸) و پیدا است در بررسی کلّ امور و احوال مربوط به طریقت در اشعار او می‌باید همگی با هم نگریسته و آنگاه در آن حکم شود. همچنین غزلیات دیگری هم دارد که کلیت هر کدام به پرسش درباره محبوب عرفانی و حتی شکوه از نرسیدن به وصل یا دریافت نکردن پیامی امیدبخش از یار اختصاص دارد، مثل: دیر است که دلدار پیامی نفرستاد... (غ ۱۰۵) بخت از دهان دوست نشانم نمی‌دهد... (غ ۲۲۳) اما هیچ‌یک، چه از حیث شدت یا وضوح موضوع و چه از جهت جامعیت بیان و ذکر برخی جوانب و زوایای مسأله و لحن نومیثانه، به پای غزل حاضر نمی‌رسد. دیگر این که شاید کسانی آن شعرها را حمل بر مضامین معمول غزل و گلایه‌های همیشگی شاعران از عدم توجه معشوق به خود یا عدم وفای یار به وعده وصال کنند، اما بعید می‌دانم بتوان چنین حکمی در باب این شعر کرد.

و اما یکی از پرسشهایی که درباره کلیت مسأله می‌توان کرد و برایش پاسخ جستجو کرد این است که: شاید درباره شخص حافظ (که نمی‌توان او را عارفی بزرگ یا حتی عارف مطابق تعاریف رایج دانست) سرودن این گونه اشعار جای شگفتی ندارد، ولی آیا ممکن است متصوفه و عرفای بزرگ یا شناخته در اشعارشان از

نومیدی از وصول به وصل یا لقا (که طبعاً در مورد دارندگان ایدئولوژی تصوف با توجه به امید و باور مسلم آنان به نیل به غایت و مقصد طریقت بیش یا کم شگفت‌انگیز است) دم زده باشند؟ پاسخ من مثبت است، و در اشعار عرفا نیز گاه چنین سخنان یا شکوه‌هایی سراغ دارم، اگرچه مشمول ندرت یا استثنا و لابد معلول پاره‌ای احوال و عواطف انسانی به طور کلی است و باید در همین چهارچوب خاص به بررسی و ارزیابی آنها پرداخت. برای نمونه، عطار در مختارنامه، باب سی و یکم را اساساً زیر عنوان «در آن که وصل معشوق به کس نرسد» آورده با تعداد بسیاری رباعی، که یکی از آنها این است:

|                                 |                                |
|---------------------------------|--------------------------------|
| آنها که ز باغ عشق، گل می‌رُفتند | از غیرت تو زیر زمین بنهفتند    |
| وانان که ز وصل تو سخن می‌گفتند  | با خاک یکی شدند و در خون خفتند |

(۱۵۵)

نیز:

|                                 |                                   |
|---------------------------------|-----------------------------------|
| در عشق تو دل هزار جان تاوان داد | تن در ستم هاویه هجران داد         |
| چون دید که ره نیست به وصلت هرگز | خون گشت و به صد هزار زاری جان داد |

(۱۵۶)

همچنین غزلی دارد که برخی ابیات آن نقل می‌شود:

|                                       |                                       |
|---------------------------------------|---------------------------------------|
| ای دل، ز جان برای، که جانان پدید نیست | با درد او بساز، که درمان پدید نیست... |
| با پاسبان درگه او های و هوی زن        | چون طمطراق دولت سلطان پدید نیست...    |
| فانی شو از وجود و امید از عدم ببر     | کان چیز کان همی طلبی، آن پدید نیست    |

(دیوان ۱۵۳)

اما فرقه‌های فارقی هم میان سخنان عارفان و غیر آنان هست. مثلاً عطار در غزل اخیر سخن از عدم امکان وصول به ذات حق می‌گوید (با پاسبان درگه او های و هوی زن...) و این همان بینونت و جدایی جاودانی میان انسان و خداست. به عبارت دیگر، عطار سخنی در بیحاصلی طریق تصوف نگفته و تردیدی در صحت و اصالت طریقت ابراز نداشته است. طعن و نقدی هم که او (و هر کس چون او) گهگاه بر برخی شیوخ تصوف دارد، تنها از باب اصلاح و تهذیب این آیین است و لاغیر. در نظر متصوفه‌ای چون او، راه سلوک به هر حال پویدنی است و به هیچ روی کاری عبث نیست. آیا حافظ و سخنانش را به راستی می‌توان از این شمار دانست؟

و اما مولانا، به یاد ندارم حتی سخنانی از سنخ عطار گفته و در باب امکان وصال

چون و چرا کرده باشد. او را در اشعار شورانگیزش همیشه و به هر حال «در عین وصال» می‌بینیم:

چون تنم را بخورد خاک لحد چون جرعه  
بر سر چرخ جهد جان، که نه جسمم، نورم  
نیم آن شاه که از تخت به تابوت روم  
«خالدین ابداء» شد رقم منشورم...  
اگر آمیخته‌ام، هم ز فرح ممزوجم  
وگر آویخته‌ام، هم رسن منصورم...  
(کلیات ۴، ۴-۵)

پیداست حافظ عارفی از این جنس و جنم نیست که در هر حال واجد و واصل و در طیب و طرب باشد، بلکه از نظر احوال میان قبض و بسط، از جهت اهداف تصوف و عرفان میان تصدیق و نفی، و در کلّ زندگی در آمد و شد میان حیات متعارف و احوال عارف بوده، و به هر حال شاعری است چون همگنان دوستدار تجربه همه چیز و تفتیش هر گوشه‌ای در آفاق فکر و فهم و فرهنگ. بنابراین اگر او را در حالاتی تا بدین حد متغیر و متغایر می‌یابیم امری عجیب یا دور از ذهن نیست، اگرچه این سخن هم لزوماً به معنای بی‌اعتقادی به اغراض و غایات عرفان یا صرف تفنّن طلبی در آن نیست، بلکه او در هر جا که پای اندیشه یا باوری جدّی در میان است نه خود را می‌فریبد و نه مخاطب را، و این خود روش و منش هر هنرمند راستینی است، از فردوسی و نظامی گرفته تا مولانا و سعدی، و از قدیم تا جدید. در موضوع غزل حاضر نیز، خواجه نمی‌توانست مثل برخی صوفیان یا صوفی‌نمایان تواجد کند و به هنگامی که اینان به «حالت» فرومی‌روند یا فرامی‌نمایند که فرورفته‌اند، او هم برای جانماندن از قافله دستی به شعبده برآورد یا برهم بزند، به صعقه (خواه واقعی و خواه قلابی) درآید یا برون جهد و صیحه بزند که: یافتم! هم از این روی است که در برخی اشعارش از «یافتن» حرف می‌زند و در برخی از نیافتن، مثل همین جا. وانگهی، وقتی حتی برخی از بزرگان تصوف و عرفان در اشعاری که نمونه‌هایش را دادیم گهگاه بدان گونه مأیوسانه از وصال و وحدت سخن می‌گویند، آیا از شاعری چون حافظ می‌توان متوقع بود که همواره یک چیز بگوید و در قبال مکتب مذکور یا منکر دُگم باشد و یا مؤمن صُلب؟

- ۱ دوش از جناب آصف، پیک بشارت آمد
- ۲ کز حضرت سلیمان، عشرت اشارت آمد  
خاک وجود ما را از آب باده گِل کن
- ۳ ویران سَرای دل را گاهِ عمارت آمد  
عیم بپوش، زنه‌ار، ای خرقه می‌آلود
- ۴ کان پاک دامن اینجا بهر زیارت آمد  
این شرح بی‌نهایت، کز حسن یار گفتند
- ۵ حرفیست از هزاران کاندِر عبارت آمد  
امروز جای هر کس پیدا شود ز خوبان
- ۶ کان ماه مجلس افروز اندر صدارت آمد  
بر تخت جم، که تاجش معراج آفتاب است
- ۷ همّت نگر، که موری با این حقارت آمد  
از چشم شوخش، ای دل، ایمان خود نگه دار
- ۸ کان جادوی کمانکش بر عزم غارت آمد  
آلوده‌ای چو حافظ، فیضی ز شاه درخواه
- ۹ کان عنصر سَماحت بهر طَهارت آمد  
دریاست مجلس او، دریاب وقت، دریاب
- هان، ای زیان‌کشیده، وقت تجارت آمد

۱. عشرت: احتمالاً = به عشرت، به حذف حرف اضافه در متمم (که نظایر فراوان، چه در زبان محاوره و چه زبان ادب، دارد).

از پیشگاه وزیر (آصف) مژده رسیده که پادشاه (حضرت سلیمان‌جاه) امر یا اجازت به برپایی مجلس عیش و طرب داده است.

۲. عرفا معتقدند که عشق و مستی و دیعتی است که خداوند به هنگام سرشتن خمیر کالبد آدمی در آن نهاده و بدین سان بشر ذاتاً عاشق آفریده شده است؛ سلمان:

در ازل خاک وجود ما به می گِل کرده‌اند      منع می خوردن مکن، سلمان، به اکراهم دگر

(دیوان ۱۸۳)

(نیز در این باره نک. ۱۷۹/۱ م و ح.)

خطاب ظاهراً به ساقی است. واژه «عمارت» هم در معنای مصدری (آبادان کردن) است. پیداست دلی که با هجوم هموم و هراسها به ویرانه‌ای بدل شده، با این کهگل سرشار از مایه عشق و مستی، آبادان یا شادان می‌شود.

۳. آن پاک‌دامن: هروی آن را به معشوق (که برای برخی مفسران در حکم کلید هرکاره است) برگردانده است. (شرح غزلهای حافظ ۲، ۷۱۸) معلوم نیست معشوق به اصطلاح در این هیر و ویر چگونه و از کجا پیدایش شده، اگرچه هروی ضبط قزوینی (به گمان من مرجوح) را ترجیح داده است که «اینجا» را ندارد. (در این باره بنگرید به سخن پایانی.)

و اما خرقة می‌آلود، پیداست با پاک‌دامنی و زیارت تعارض دارد، اگرچه شاعر ظاهراً قصد طنزگویی و خرق عادت دارد، زیرا خرقة‌ای که خود آلوده است و گل‌گل سرخی باده روی آن نشسته چگونه می‌تواند عیبی (عیب باده‌خواری) را نهان کند؟ قزوینی: کان پاک پاک‌دامن بهر... اما قدیمترین نسخه‌ها مؤید ضبط خانلری و «اینجا» یند. (نک. نیساری، دفتر دگرسانها ۱، ۵۹۴.)

۴. عراقی:

وان دم که حدیث زلفت افتد جز شرح دراز درنگنجد

(کلیات ۱۶۹)

۵. صِدّارت: صَدّارة در عرف سیاسی یعنی صدر اعظم. (اقرّب الموارد) از «صدر» به معنای سینه و مجازاً مکان و مقام بالا؛ بالانشین شدن، وزارت، وزیری (معین) دیدیم که در اقرّب الموارد به فتح اول آمده، اما معین و دهخدا به کسر ضبط کرده‌اند. و اما این واژه، اگرچه ریشه عربی دارد، لیکن آن را در فرهنگهای معتبر و قدیم تازی همچون جمهره ابن درید، صحاح جوهری و لسان العرب ابن منظور نیافتم، و ممکن است در زمان تألیف این دست فرهنگها به کار نمی‌رفته و پس از آن ساخته شده باشد، چه معادل قدیمتر و رایج آن (وزارت) موجود و مورد استفاده بوده است. بعید هم نیست که غرض از ساختن آن این بوده که با استعمال آن برای صدر اعظم یا صدرالوزراء (= نخست وزیر کنونی) آن را از وزیر معمولی یعنی عهده‌دار یک وزارتخانه یا یک دیوان متمایز کنند. حسن انوری، در مورد عصر سلجوقیان: دیوان وزارت (= صدارت عظمی = نخست‌وزیری) که گاه آن را صدارت نیز می‌گفته‌اند. (اصطلاحات دیوانی دوره غزنوی و سلجوقی ۹) البته شاهی بر استعمال «صدارت» در دوره

سلجوقی در فرهنگ مذکور نیافتیم.

بیت نشان می‌دهد که این وزیر یا صدر (آصف در بیت ۱) تازه به صدارت رسیده، و یا اگر در دوره‌ای پیشتر هم وزیر بوده دوباره بدین مقام بازگشته است. بنابراین، باید شعر را، گذشته از مدح پادشاه، شادیانه‌ای به مناسبت مذکور نیز دانست. شاعر بر آن است که با این انتصاب، دیگر جایگاه راستین افراد در سلسله مراتب مشخص است و نابسامانی احتمالی پیش از آن از امور رخت بر بسته است.

۶. تخت جم: پیشتر هم داشتیم، و خلطی است از خلطهای فراوان و شناخته میان جم و سلیمان، چنان که تخت جم و تخت سلیمان هر دو به تناوب به جای یکدیگر برای ولایت پارس و مرکز آن شیراز به کار رفته است. اما خود تخت و ماجرای آن به دو چیز بازمی‌گردد: الف. تخت جم: در شاهنامه آمده که جمشید جم در روزگار نخست و بزرگی و بهروزی خویش:

|                            |                               |
|----------------------------|-------------------------------|
| به فرّ کیانی یکی تخت ساخت  | چه مایه بدو گوهر اندر نساخت   |
| که چون خواستی، دیو برداشتی | ز هامون به گردون برافراشتی    |
| چو خورشید تابان میان هوا   | نشسته برو شاه فرمانروا...     |
| به جمشید بر گوهر افشاندند  | مران روز را روز نو خواندند... |
| چنین جشن فرّخ ازان روزگار  | به ما ماند ازان خسروان یادگار |

(۱، ۴۱-۴۲)

که به کوتاهی، داستان پیدایی عید نوروز را بازگفت. ب. تخت سلیمان (به قرینه مور): «سلیمان را (ص) شادروانی بود صد فرسنگ در صد فرسنگ، بر آن شادروان خیمه‌ای، فرسنگی در فرسنگی، تنک‌تر از پوست خایه مرغ. در آن خیمه تختی، میلی در میلی...» (قصص قرآن مجید ۲۸۲) «روزی بر وادی نمل می‌گذشت. موری نامش مندره می‌گفت: ای موران، در خانه‌های خویش شوید تا لشکر سلیمان شما را فرو نکوبد، ایشان ندانند. باد آن سخن به گوش سلیمان رسانید. سلیمان بکمارید [کذا؛ -م] و تعجب نمود و آن مور را حاضر کرد. گفت: ای مور، از من چرا می‌ترسید، که شادروان من در هواست و شما بر زمین؟ آن مور جواب داد، گفت: بلی، تو در هوایی و لکن ملک دنیا را بقا نیست. من ایمن نیم، که از نفس تا به نفس ملک تو را زوال آید، تو به زیر افتی، ما کوفته گردیم.» (همان ۲۸۳) و اما همت مور: آنگاه که سلیمان به مور می‌گوید: اگر تو امیر مورانی چگونه از پس ایشان می‌روی، پاسخی می‌دهد که، گذشته از تعریضی به سلیمان، بیانگر عظمت روح مور و همت اوست؛ می‌گوید: «تا اگر



مکروهی رسد، به من رسد، نه بدیشان، و حق رعیت بر امیر این باشد که خود را سپر ایشان دارد. سلیمان را از آن سخن او عجب آمد.» (۲۸۴)

تاجش: ظ. تاج جم؛ اگر هم «ش» را به تخت راجع بدانیم با این تأویل که بگوییم «تاج مربوط به آن تخت» باز نادرست نیست، اگرچه وجه نخست موجه تر است. معراج: اینجا اسم آلت از عروج = نردبان (درباره رابطه تاج با آفتاب، نک. ح ۳۰/۴).

مور: استعاره از خود شاعر است، و می گوید: من در برابر تخت جم (پادشاهی و قلمرو پارس = عظمت ممدوح) که حتی آفتاب برای عروج به آسمان باید از تاج او چون نردبانی سود جوید، موری بیش نیستم، اما موری که همت و جسارت آن را داشته تا به جوار چنین تختی بیاید.

۷. جادوی کمانکش: چشم افسونگری که تیر نگاه را از کمان ابروی خود رها می کند، و با افسون خویش ایمان را از شخص می ستاند. پیداست در بیان برتری جمال (و محبت حاصل از آن) بر زهد است.

۸. عنصر: = بیخ، اصل، بُن، آخشج، گوهر (دهخدا) اینجا = سرشت، یعنی پادشاه، بزرگی را در سرشت خود دارد و مظهر جوانمردی است، همچنان که «عنصرالمعالی» مشهور یعنی کسی که ذات او از بزرگیها و الاییهاست.

سماحت: عربی: سَمَاحَة (مصدر) = جوانمرد گردیدن و بخشیدن (متهی الارب) در پارسی به صورت اسم به کار می رود.

شاید در لخت دوم بتوان قایل به ایهام یا به هر حال دو معنی شد: الف. آن ذات نیکی و جوانمردی به اینجا برای وضو ساختن آمده. ب. او اساساً برای پاکی بخشیدن به خلق به جهان آمده؛ اگرچه رجحان با معنای اوّل است.

آلوده ای چو حافظ: قزوینی و نیز بیشتر چاپها: آلوده ای تو، حافظ؛ نیساری هم به همین سان، و این در حالی است که قدیمترین نسخه شناخته (یج) و سومین نسخه در قدمت (حی) «چو» دارند. ضبط بدگواری هم نیست، زیرا شاعر در خطاب به دل خود (که در بیت قبل «ای دل» آورده) گفته است: ای دل، تو همچون حافظ آلوده هستی... الخ (مثل مواردی متعدد که خود و دلش را به صورت دو شخص از هم جدا کرده). بعید هم نیست که کاتبان بدون لحاظ کردن ارتباط بیت با قبل، آن را به «تو» تغییر داده باشند، و معمولاً هم در عرف تصحیح متن این اصل ملحوظ است که کاتبان اصولاً وجه دشوارتر را به آسانتر بدل می کنند، و نه به عکس. ممکن هم هست

که تغییر از سوی خود شاعر بوده باشد. همچنین می‌توان با قایل شدن به ایهام ساختاری، عبارت را به دو صورت خواند: آلوده‌ای، چو حافظ فیضی ز... یا: آلوده‌ای چو حافظ، فیضی... من وجه اخیر را هموارتر می‌یابم، تا نظر شما چگونه باشد.

بهر: قزوینی هم مثل خانلری است، اما سایه: بحر؛ نیساری نیز همین را اختیار کرده است. البته قدیمترین نسخه (یج) دارد «بحر»، ولی چند نسخه قدیم بعدی «بهر» دارند، و به گفته جناب نیساری ۲۰ نسخه دارای همین وجه‌اند. (دفتر دگرسانها ۱، ۵۹۵) بعید نیست آنان که اصرار بر روی «بحر» دارند فکر کرده‌اند «بهر طهارت آمد» ممکن است به معنای استنجا انگاشته شود و بیت را اندکی بویناک کند، درحالی که «طهارت» در کل به معنای پاکی و پاکی جستن و از جمله توضّاست. در هر حال، ضبط دو طبع برتر عصر ما و آن همه دستنگاشته، تأییدی است بر «بهر». (در سخن پایانی در این باره نیز توضیح کافی خواهم داد.)

۹. دریاب وقت، دریاب: «دریاب» (دوم) می‌تواند هم به همین صورت یعنی به فتح اول خوانده و تکرار تأکیدی گرفته شود، و هم به ضم (دُر یاب) و به هر حال مشمول ایهام لفظی یا حرکتی است که نظیر آن را پیشتر داشته است: زمان خوشدلی دریاب و دریاب... (نک. ح ۱۵۸/۲).

قزوینی دارد: دریاب وقت و دریاب، که مثل مورد قبلی «و» میان دو واژه هست.



دستغیب غزل را از دوره سوم زندگی حافظ (از زوال دولت مبارز تا نیمه روزگار شاه شجاع) دانسته است. (حافظ‌شناخت ۲، ۶۷۹)

شاعر در ابتدا از پیام پادشاه سخن می‌گوید که از طریق وزیر رسیده مبنی بر خوش و شاد بودن. به نظر می‌رسد مطلع شعر نقشی جز این ندارد که بهانه‌ای و فتح بابی باشد برای این که بعداً به مدح این هردو بپردازد. مراد شاعر را از «عشرت» و مصداق آن نمی‌دانم، و تنها می‌توانم بگویم که اگر آن را به معنای معمول و معروف (عیش به مدد باده یا طرب و غیره) بگیریم با مفاهیم مقدّسی که در ادامه می‌آید ناسازگار خواهد افتاد. ذکر «باده» در بیت ۲ نیز، با توجه به مفهوم وسیع آن، و از جمله سرشته شدن خاک کالبد انسان از شراب محبت (به باور عرفا) دست کم از نظر شاعر منافاتی با مفاهیم دینی بعدی ندارد. در بیت ۳ می‌گوید: «آن پاک دامن» برای زیارت به «اینجا» آمده. از این بیت اولاً چنین مستفاد می‌شود که شخص موصوف (= شاه، البته به گمان

بنده) برای «زیارت» وارد آنجا شده، پس ظاهراً آن مکان از اماکن مقدّس (حرم یا مقبره و غیره) بوده. ثانیاً قید «اینجا» (که آن را ضبط درست دانستم) می‌تواند دلالت بر موقف و موضع شاعر به هنگام آمدن ممدوح داشته باشد، و شاید بتوان حدس زد که گوینده در آن هنگام در مکان حضور داشته و شعر مدح آمیزش را، به فرض هم که در همان جا نسروده باشد، باری در آنجا خوانده است. همچنین احتمال می‌رود که وزیر نیز در التزام موکب شاه بوده، و اگر همراهی این دو با یکدیگر نبود، نه ذکر «آصف» به همراه «سلیمان» در مطلع موجبی داشت، و نه اساساً اختصاص دادن شعر به مدح هردو یعنی شریک کردن وزیر در مدیحه. تا اینجا کار در این که مکان وقوع قضایا اقتضای پاک بودن دارد تردیدی نیست، هست؟ دیدیم که شاعر از خرقة می‌آلود خود خواست که عیب او را مخفی بدارد تا به مقتضای تنزه و تقدّس این مکان عمل کرده باشد و تضادی با ورود ممدوحی که پاک‌دامن خوانده به مکانی زیارتی پدید نیاید. مضافاً شاه، به دلالت بیت ۸، قصد وضو ساختن و شاید نماز گزاردن را در آنجا داشته، و این ظاهراً فرصتی نیکو برای شاعر بوده که «فیضی» در حالتی روحانی از وی بخواهد (حالا می‌خواهد صله باشد یا هر التماس دعای دیگر). این شأن صدور شعر به نظر نگارنده (با قید احتمال) است، و حقایق قضایا را حقّ علیم می‌داند و بس. سرانجام، شاید پرسید پس «مجلس» شاه در آخر چه می‌کند؟ به گمانم دو احتمال می‌توان داد: یکی این که «مجلس» می‌تواند شامل هرگونه گرد آمدنی و در هرجا (از جمله در همان مکان که شاه و ملتزمان و موکبیا و غیره حضور دارند) باشد و چه بسا که آنجا با ورود این جمله و حضور دیگران بدل به مجلسی شده باشد. دوم این که فرض کنیم «مجلس» در بیرون آن محل (مثلاً در کاخ یا بارگاه و جز آن) برپاست و رویدادی که ذکر شد پیش از آن روی داده، ولی شاعر شعری را که هم در آن باره سروده است اکنون در آن مجلس می‌خواند. هیچ‌یک از این دو احتمال را نمی‌توان منتفی دانست، و اساساً سنن مدیحه‌سرایی به گونه موجود در آن روزگاران به هردوی اینها راه می‌دهد، لیکن من از آن روی شق اول را رجحان می‌نهم که شعر به صورتی کاملاً شبیه به اشعار مناسبتی سروده شده است.

ببینید، خواه شما تفسیر و تحلیل مرا از شعر بپذیرید و خواه نه، در هر حال اینها کوششی است از سوی یک حافظ‌خوان در جهت درک شعر بر مبنای عناصر درونی آن. ممکن هم هست که چه در کل و چه در این یا آن جزء خطا کرده باشم. اما دست کم کوشیده‌ام تا مثل برخی شرح‌کنندگان این غزل کلی‌گویی نکنم و در مورد هر بیت

به صورت جدا از یک مجموعه داوری نکرده و معنی و تفسیری مبهم به دست نداده باشم. می‌پرسم: اگر به شیوه بسیاری از شرحها هر بیت یا بخش را بدون توجه به کلیت و ساختار معنایی و موضوعی و غیره تفسیر کنیم، آیا اصلاً معلوم می‌شود به اصطلاح کی به کی و چی به چی است؟ تا کی می‌خواهیم چیزی چون تنوع مضمونی و موضوعی ابیات شعر حافظ را عذری برای عدم انجام این مهم (با وجود امکان خطر خطا) قرار دهیم؟

|                          |   |                         |
|--------------------------|---|-------------------------|
| عشق تو نِهال حیرت آمد    | ۱ | وصل تو کمال حیرت آمد    |
| بس غرقه حال وصل، کاخر    | ۲ | هم با سرِ حالِ حیرت آمد |
| نه وصل بماند و نه واصل   | ۳ | آنجا که خیال حیرت آمد   |
| یک دل بـنـما که در ره او | ۴ | بر چهره نه حال حیرت آمد |
| از هر طرفی که گوش کردم   | ۵ | آواز سـؤال حیرت آمد     |
| سر تا قدم وجود حافظ      | ۶ | در عشق، نهال حیرت آمد   |

۲. با: = به؛ پیشتر هم داشت: با سر پیمانه شد. (نک. ح ۱/۱۶۵).

۳. سعدی از واصل سرگردان (حیرت زده) سخن می گوید:

آن نه روی است که من وصف جمالش دانم      این حدیث از دگری پرس، که من حیرانم...  
 آن عجب نیست که سرگشته بود طالب دوست      عجب این است که من واصل و سرگردانم  
 (غ ۴۱۳)

وصل: به باور عارفان، نهایت طریق سلوک است که در آن، سالک برکنار از صفات بشری می شود. (نک. «وصال» در: ح ۶۳/۷).

واصل: فروزانفر: کسی است که متحلی به اوصاف و اسماء الهی باشد. دیدن خدای به چشم دل، که اگر این مشاهده پیش از رفع حجاب باشد «محاضره» و اگر پس از رفع حجاب باشد «مکاشفه» گفته می شود. اگر به یقین خدای را هست و حاضر و ناظر بداند «ادنی وصال» گویند، و اگر بعد رفع حجاب و کشف چون تجلی ذات شود در مقام مشاهده اعلی درآید آن را «اعلی وصال» می نامند. (شرح مثنوی ۳، ۹۰۷)

۴. می گوید: در طریق حق، هیچ دلی نیست که دوچار حیرت نباشد، اما بیت ظاهراً برای بیان این معنی چیزی کم دارد: یا یک «ش» (چهره اش) یا چیزی چون «وی را» (وی را بر چهره) که وجه اخیر هم با فک «را» باز به «چهره وی» بدل می شود. به هر حال به طریق استعاره کنایی (تشخیص) دل را به آدمی مانده کرده، ولی به جای مشبه به فقط لوازم آن (چهره و خال) را ذکر کرده است.

۵. آواز: اینجا ظاهراً یعنی پژواک، پیچش صوت، صدا (به معنای اصلی آن) یعنی تنها چیزی که شنیدم پژواک پرسش (درباره «او») بود، و نه پاسخ پرسش. حیرت خود

بدین معنی است که چیزی بجز سؤال در ذهن یا دل طنین افکن نمی شود.  
قزوینی پس از این، بیتی را علاوه دارد:

شد منهزم از کمال عزّت      آن را که جلال حیرت آمد

اما تردیدانگیز است؛ مثلاً این یعنی چه که: کسی به جلال حیرت دست یافته باشد و بر اثر عزّت الهی منهزم شود؟ جلال حیرت چه معنایی دارد در حالی که حیرت خودش زادهٔ مشاهدهٔ جلال است؟ حال اگر «حیرت جلال» بود مشکلی نداشت. به هر روی، به نظر می رسد آن را بر هم کرده باشند.

\* \* \*

یکی از کم بارترین و پایاب ترین غزل های اوست، تا بدان جا که عده ای آن را از حافظ نمی دانند، از جمله محمدامین ریاحی غزل را «بکلی بی معنی» می خواند و از خواجه نمی شمرد. (نک. گلگشت ۴۳۱).

آنچه بیشتر شگفتی زاست این که در وزن بدین کوتاهی، ردیف دو کلمه ای هم اختیار شده که همان مجال تنگ را هم کمتر کرده است. جز بیت ۵، که بد نیست و به هر حال حرفی دارد، بقیه بیشتر به یک سیاه مشق از جوانی نوپا در شاعری مانده است، اما این که به محض دیدن شعری نازل بگوییم از حافظ نیست و جهی ندارد، ضمن این که شمار نسخه های حاوی شعر کم هم نیست. در هر حال به یک نحوی وارد دیوان شده است. البته خالی از نظیر نیز نیست.

- ۱ در نمازم خم ابروی تو با یاد آمد  
حالتی رفت که محراب به فریاد آمد
- ۲ از من اکنون طمع صبر و دل و هوش مدار  
کان تحمّل که تو دیدی، همه بر باد آمد
- ۳ باده صافی شد و مرغان چمن مست شدند  
موسم عاشقی و کار به بنیاد آمد
- ۴ بوی بهبود ز اوضاع جهان می شنوم  
شادی آورد گل و باد صبا شاد آمد
- ۵ ای عروس هنر، از بخت شکایت منمای  
حجله حسن بیارای، که داماد آمد
- ۶ دلفریبانِ نباتی همه زیور بستند  
دلبر ماست که با حسن خداداد آمد
- ۷ زیر بارند درختان که تعلق دارند  
ای خوشا سرو، که از بار غم آزاد آمد
- ۸ مطرب، از گفته حافظ، غزلی مست بخوان  
تا بگیریم، که ز عهد طربم یاد آمد

۱. با یاد: = به یاد؛ خاقانی: «هر گه که اوان الفت و زمان زلفت با یاد خاطر می آید...» (منشآت ۱۴۲) (در مورد استعمال «با» به جای «به»، نک. ح ۱/۱۶۵).

محراب: ابرو به طریق تشبیه مضمرب به محراب مانده شده و تفضیل نیز بر آن دارد، زیرا وقتی محراب به فریاد می آید، این خود به منزله برتری ابروی یار بر آن است. گذاردن محراب ابروی دلدار در برابر محراب مسجد، از شمار ستیزهای میان زهد صرف و عشق مبتنی بر جمال دوستی است. (نیز نک. ح ۱۱/۷۰). مضمون محراب ابرو را هیچ غزلسرای نیست که آن هم به کرات نیاورده باشد، اما آنچه مهم است قوّت و لطف بیان است. بنگریم که در اینجا چه آمیزه موزونی میان نماز، حالت و فریاد محراب پدید آورده است. شاعران گاهی در بیان مضمون محراب ابرو وانمود می کنند

که جلوۀ ابروی یار حضور نماز را از آنان می‌گیرد، چنان که خود حافظ می‌گوید:

می‌ترسم از خرابی ایمان، که می‌برد محراب ابروی تو حضور نماز من

اما این تنها ظاهر قضیه و به انگیزۀ طنزآفرینی و طعن زهد است، زیرا توجه به ابروی معشوق در ضمن نماز، خود در حکم بیشترین و برترین حضور و استغراق دل‌گوینده است. در اینجا هم حافظ آن حال پدید آمده به هنگام یادآوری ابروی یار را چنان نیرومند می‌داند که حتی محراب نماز را هم به فریاد می‌آورد. حسینعلی هروی ظاهراً ژرفای بیان را نگرفته، چون می‌گوید: محراب از شگفتی در این که چگونه کسی در حال نماز به یاد ابروی یار می‌افتد به فریاد آمده. (شرح غزل‌های حافظ ۲، ۷۲۴) در حالی که غرض شاعر مبالغه در مورد حالتی است که بر وی عارض شده، و در حقیقت محراب در موافقت با شاعر و حالت او به بانگ و خروش درآمده، و نه از شگفتی چنین و چنان. به عبارت دیگر، حتی محراب با همه سکون، سکوت و متانت خود مثل عرفا صیحه زده است. و اما ستیز یاد شده میان نماز معمول و جمال یار را امیرحسن دهلوی در بیتی گویا (اگرچه نه بلند و درخشان) میان خواندن ورد و زمزمه غزل برقرار کرده، هرچند اصل موضوع یکی است:

دی، بعد فرض بامداد، از دور دیدم روی او

من در غزل خواندن شدم، رخنه فتاد اوراد را

(دیوان ۷)

۲. امیرخسرو، در بیتی بس نزدیک به آن خواهی:

مجو غیر خرابی در دل ویران من دیگر

که آن معموره کش وقتی تو می‌دید، نمائد آباد

(دیوان ۱۲۹)

اما سیف فرغانی (که معمولاً در غزل و عاشقانه‌سرایی هم محافظه‌کار و چه بسا فاقد روح شور و شیدایی است) به عکس، از صبر و عقل شاکر است که در وقت فراق او را تنها نمی‌گذارند و از وی دستگیری می‌کنند (!):

ز صبر و عقل درین وقت شکرها دارم که در فراق تو چون می‌کنند یاری من

(دیوان ۲، ۱۶۰)

طمع: = امید؛ طمع به معنای امید، و امید به معنای طمع، بسیار به کار رفته است.

(نک. ح ۲/۸.)

تحمل: استاد فقید، خانلری، در نسخه بدل بیت: در همه نسخه‌ها «تحمل» است،



اما گمان من بر آن است که «تجمل» صحیح است، و شاعر این کلمه را به همین معنی جای دیگر آورده:.... عاشق مسکین چرا چندین تجمل بایدش. به گمان این بنده، قیاس مع الفارق است، چه در مصراع اول بیت مورد اشاره ایشان نوشیدن باده به همراه آواز رود آمده و این دو مشمول «تجمل» اند، حال آن که صبر و دل و هوش از این مقوله خارج اند و از میان رفتن آنها به معنای زوال تحمل و طاق شدن طاقت است. بنابراین، وقتی به قول استاد حتی یک نسخه «تجمل» ندارد آیا حکم استاد به منزله اجتهاد در برابر نصّ نیست؟ حافظ جای دیگر هم می گوید:

قرار و خواب ز حافظ طمع مدار، ای دوست      قرار چیست؟ صبوری کدام؟ خواب کجا؟  
و همه اینها بر مدار عدم تحمل است، و نه تجمل.

۳. مرغان چمن: پیشتر در مورد صورت مفرد آن (مرغ چمن) گفتیم که فرهنگها همگی آن را بلبل یا معادل‌های آن چون عندلیب، هزار، هزارآوا و غیره معنی کرده‌اند. (ح ۳۳/۲) اما در باب حالت جمع آن، این نگارنده نمی داند آیا فقط جمع بلبل است و یا با توجه به تعدّد آن ممکن است شامل سایر مرغان خوش آواز موجود در چمن همچون چکاو، فاخته و غیره نیز شده باشد. تا کنون شاهی بر این معنی نیافته است. کار به بنیاد: (به کسر «ر») خوانش درست همین است، یعنی کار اصولی، بقاعده، یا به قول امروزیان: کار بنیادین. از نظر آهنگ هم «موسم عاشقی» و «کار به بنیاد» در کسره اشتراک و با هم تناسب دارند.

۵. هنر: تشبیه آن به عروس نباید ما را بدین گمان اندازد که به معنای رایج امروز (فنون ظریف یا صنایع مستظرفه) به کار رفته است. چنان که پیشتر هم ذکر شده (ح ۳۴/۱۰) هنر در حدود عصر حافظ بیشتر به معنای فضیلت و مکرمت است؛ ضمن این که در منظومه‌های حماسی و قصاید مدحی این عصر هنوز معنای کهن آن (مردی، رزمجویی و نظایر آن) به تقلید از حماسه‌های کهن دیده می شود. شاعر می گوید: عروس فضایل و مکارم دیگر نباید از بخت خود گله مند باشد، زیرا بخت او گشوده شده و مرد دلخواه خود را یافته است. اشاره او می تواند عام باشد یعنی دوره‌ای پیش آمده که فضیلت و اخلاق نیک دیگر در حجاب نیست و خواستاران و خریداران یافته، و یا ممکن است او خودش را به منزله داماد این عروس دانسته باشد، اگرچه به دلیل تغییر فضایی که شاعر در سطح و ساحتی کلی توصیف می کند، شق اول محتمل تر به نظر می رسد. به هر حال غزل به طور کلی لحنی شاد دارد و شاعر از دگرگونی طبیعت تفرّی نیک می زند به این که اوضاع بسامان و بهنجار خواهد شد، و

لابد خلقیات خلق هم از این دایره بیرون نخواهد بود.

شکایت نمودن: این نیز مثل شماری دیگر از افعال به کار رفته در شعر حافظ که با فعل «نمودن» ساخته شده (مثل لطف نمودن، سعی نمودن، کرم نمودن، اهتمام نمودن و...) به دو صورت قابل توجیه است: یکی این که «نمودن» را فعل تام (= نشان دادن) بگیریم، و دیگر فعل معین (بدل از «کردن») به گمانم وجه اخیر بهتر باشد. (نک. «لطف نمودن» در: ح ۱۶۲/۷).

حِجَلَه: در عربی: حِجَلَه (به سه فتح) = قُبّه؛ حِجَلَةُ العروس: معروف است و آن خانه‌ای است زینت داده با جامه و تخت و پرده‌ها. (لسان‌العرب) در تداول فارسی، نظماً و نثراً به کسر حاء و سکون جیم است = گردک، عمارتی مدوّر، مانند گنبد؛ خانه آراسته برای عروس؛ فردوسی:

بیامد سوی حِجَلَه آرزوی بدو گفت: ای ماه آزاده خوی...

فرخی سیستانی:

چو می خوردیم، در غلطیم هریک با نگارینی

چو برخیزیم، گرد آییم زیر کِلَه حِجَلَه

(دهخدا، به تلخیص)

۶. نباتی: ایهام تناسب: الف. گیاهی؛ ب. شیرین چون نبات؛ همچنین قلب مکانی آن می‌شود «بناتی» منسوب به «بنات» (= دختران، متناسب با «دلفریبان» و «دلبر») که بدین سان مشمول صنعت تبادر (از فروع ایهام) می‌شود.

و اما دلبر در اینجا دارای حسن خداداد دانسته شده، و معمولاً خواننده شعر در این گونه موارد این دلبر را در هیأت بشری در ذهن مجسم می‌کند، در حالی که چنین چیزی در همه جا صدق نمی‌کند. توضیح این که در اشعار عارفانه هم گاهی شاعر برای دلبر آسمانی از نظایر این وصف سود می‌جوید، و در این کار ممکن است انگیزه‌های گوناگون دخیل باشد، مثلاً این که به هر دلیلی نخواهد تصریح کند که محبوب او حضرت حق است یا به اصطلاح پی‌گم کند، و یا با توجه به مقتضیات شعر، و از جمله لزوم محسوس ساختن امور مجرد، محبوب آسمانی را در هیأت بشری توصیف کند. پیشتر شیوه‌ای دیگر را از همین مقوله با ذکر شواهد کافی مطرح کردم. (نک. ح ۶۲/۴).

۷. بار: ایهامی ظریف دارد میان سه معنی: میوه، سنگینی و تعلق یا وابستگی به جهان. سعدی، هم با ایهام به دو معنای اخیر:

مثال راکب دریاست حال کشته عشق به ترک بار بگفتند و خویشتن رستند

(غ ۲۲۶)

حافظ، به احتمال قوی، هم در مورد «بار» از این بیت تأثیر گرفته، و هم از کلّ غزل سعدی متأثر شده است. مطلع شعر سعدی این است:

درخت غنچه برآورد و بلبلان مستند جهان جوان شد و یاران به عیش بنشستند  
که تأثیر آن را بر بیت‌های ۳ و ۴ خواجه می‌توان دید. همچنین همین بیت مورد بحث نیز شبیه این بیت شیخ است:

به سرو گفت کسی: میوه‌ای نمی‌آری جواب داد که: آزادگان تهیدستند  
تعلق: این نیز دارای ایهام است: الف. وابستگی و علاقه اینجهانی؛ ب. آویختگی (میوه از شاخ) اتفاقاً اصل معنای «تعلق» نیز همین است: عِلَقٌ بِالْشَيْءِ = آویختن از آن. تعلق = آویخته بودن (لسان‌العرب)

سرو آزاد: حافظ هیچگاه «سرو آزاد» را به کار نبرده ولی در مواردی «سرو» را با فاصله‌ای به همراه «آزاد» آورده است، که بر روی هم «سرو آزاد» را تشکیل می‌دهند. سرو آزاد = سرو ناز، سرو شیرازی؛ نام علمی *Cupressus sempervirens* (اسمعیل زاهدی، واژه‌نامه گیاهی ۷۰) چون شاخه‌های آن راست رُسته و یا چون از قید کجی و ناراستی و پیوستن به شاخ درختان دیگر فارغ است به این نام خوانده شده است. به نظر برخی (دیار شهریاران ۲، ۱۰۹۶) انتساب صفت آزادگی به سرو، یادگار ارتباط آن با ناهید است که در اساطیر و افسانه‌ها رمزی از آزادگی به شمار می‌رود. فرهنگ اساطیر یا حقی. (پروانه عادل‌زاده، فرهنگ جاندارواره‌های گیاهی، ذیل «سرو آزاد») سرو هم مثل نرگس و صنوبر در ادب پارسی به صفت آزاد متّصف است، چه راستی اندام آنگاه که با برداشتهایی چون سربلندی، سرفرازی و سینه سپرکردگی به هم می‌آمیزد صفت «آزاد» را تقویت می‌کند. «سرو آزاد» یا «آزاده» بارها در شاهنامه آمده است، چون:

دل بیژن از گفتِ او شاد شد به سان یکی سرو آزاد شد

(۱۵، ۵)

به سرخه نگه کرد پس پیلتن یکی سرو آزاده بُد بر چمن

(۱۸۰، ۳)

عطار سرو سهی را به صفت «راست» وصف می‌کند (با ایهام به معنای «به حقیقت»):

وی ورم را نام کرده فربهی راست چون آزادی سرو سهی

(مصیبت‌نامه ۱۸۵)

سپیدار هم مثل سرو، بدون گل و میوه است، و آنگاه که مولانا این کمبود را به رخ  
او می‌کشد می‌گوید: چنین شده‌ام تا گرفتار خودبینی نشوم:  
گر گلم بودی و میوه، همچو تو خودبینمی

فارغم از دید خود، بر خودپرستان دیدبان

( کلیات ۴، ۱۹۱ )

سرو نیز نه زیر بار سنگین میوه است و نه در معرض طمع کسان یا سنگ طفلان؛ به  
قول سعدی: ... که هیچ کس نزنند بر درخت بی بر سنگ ( گلستان ۷۳ )

۸. مست: کذا عیوضی و نیساری؛ قزوینی و سایه: نغز؛ قدیمترین نسخ «مست»  
دارند، اگرچه نسبت به «نغز» اندکی نامتعارف است، ولی به هر حال بار اطلاع بخشی  
بیشتری دارد، ضمن این که با «طرب» تناسب بیشتری دارد، و با توجه به گریستن  
می‌تواند گریه مستانه را هم تداعی کند.

- ۱ مژده، ای دل، که دگر باد صبا باز آمد  
 هدهد خوش خبر از طرّف سبا باز آمد
- ۲ برکش، ای مرغ سحر، نغمه داوودی باز  
 که سلیمان گل از باد هوا باز آمد
- ۳ لاله بوی می نوشین بشنید از دم صبح  
 داغ دل بسود، به امّید دوا باز آمد
- ۴ عارفی کو که کند فهم زبان سوسن؟  
 تا بپرسد که چرا رفت و چرا باز آمد؟
- ۵ مردمی کرد و کرم، بخت خداداد به من  
 کان بت سنگدل از راه وفا باز آمد
- ۶ چشم من در ره این قافله راه بماند  
 تا به گوش دلم آواز دَرا باز آمد
- ۷ گرچه حافظ در رنجش زد و پیمان بشکست  
 لطف او بین، که به صلح از درِ ما باز آمد

۱. به احتمال، تأثیراتی از این غزل سعدی (علاوه بر برخی شاعران دیگر) گرفته است:

ساعتی کز درم آن سرو روان باز آمد      راست گویی به تن مرده روان باز آمد  
 (غ ۲۱۵؛ برای نمونه بنگرید به بیت منقول در: ح ب ۵).  
 نزاری:

این چه بویست که از باد صبا باز آمد؟      وین چه مرغیست که از سوی سبا باز آمد؟  
 (دیوان ۱۱۷۶)

خواجو:

یارب، این هدهد میمون ز کجامی آید؟      ظاهر آن است که از سوی سبا می آید  
 (دیوان ۲۳۰)

بسیاری از غزلسرایان دیگر هم چنین مضمونی دارند؛ به همین بسنده شد.

دگر: = بار دیگر، چند بار بدین معنی در حافظ آمده است. خواجه:

بنگر، ای شمع، که پروانه دگر باز آمد      از پی دل بشد و سوخته پر باز آمد

(دیوان ۶۶۸)

هدهد: درباره او، و پیام‌رسانی او میان سلیمان و ملک سبا، نک. ح ۹۱/۱. خواجه بارها در مورد احوال خوش و امیدواری خویش به هدهد، خوش خبری او و بشارت آوردنش از سبا تلمیح و تمثیل جسته است.

۲. نظامی:

مرغ ز گل بوی سلیمان شنید      ناله داودی از آن برکشید

(مخزن ۵۷)

نغمه داودی: معجزه داود بود. در خوشی آواز بدان مثل زنند. گویند چون داود در محراب خویش به خواندن زبور می پرداخت و حوش و پرندگان گرد می آمدند و گوش می دادند (ثمارالقلوب، برگردان پارسی ۵۳۳) «[داود] بنالید به نفسهای گرم، چنان که از حرارت نفس و ناله وی نبات بالیده بسوخت.» (قصص قرآن مجید ۳۶۵)

سلیمان و باد هوا: در باب حمل شادروان (یا تخت روان) سلیمان در هوا به دست دیوان، نک. ح ۹۶/۴. نیز از حافظ: چو گل سوار شود بر هوا سلیمان وار... (۱۹۸/۷)

باد - هوا: بعید نیست که ایهامی در هر دو لحاظ شده باشد به معنای تکبر و تبختر و آنچه «هوا» به همین معنی یا «هوا گرفتن» (۲۰/۸) گفته شده. شاید در اینجا هم نظری بدین معنی بوده باشد که گل چون سلیمان، نخوت و تکبر فرو نهاده و به اصطلاح خاکی و زمینی شده است.

۳. دم: ایهام میان چند معنی: نفس، بوی، لحظه یا هنگام، و جرعه

داغ دل: تعبیری است از خال یا لکه سیاه درون لاله (و شقایق) چنان که خواجه بارها دارد، همچون:

دل شکسته حافظ به خاک خواهد برد      چو لاله داغ هوایی که بر جگر دارد

دل ما به دور رویت، ز چمن فراغ دارد

که چو سرو پای بند است و چو لاله داغ دارد

و درباره شقایق:

ای گل، تو دوش داغ صبحی کشیده‌ای      ما آن شقایقیم که با داغ زاده‌ایم

۴. زبان سوسن: گلبرگهای زبان مانند سوسن، چنان که نوعی از آن را که دارای ده گلبرگ است «سوسن ده زبان» خوانده‌اند: به سان سوسن اگر ده زبان شود حافظ...

(۱۵۶/۷) این گل را به دلیل انتساب برخی صفات انسانی چون زبان‌داری، زبان‌دانی، آزادگی و غیره به صورت موجودی دارای فهم و فراست و حساسیت تصویر کرده و گاهی او را متفکر و تودار نشان داده‌اند که باید زبان او را درک کرد. از سوی دیگر، عرفان قایل به وحدت و یگانگی معنوی همه اشیا و اعیان، زیر پوشش حقیقت مطلق و الوهی است، و گلها هم از این مجموعه بیرون نیستند، به‌ویژه گل‌هایی چون سوسن که، چنان که اشاره شد، بار معنویتی انسان‌وار را نیز به دوش می‌کشند. سوسن اگر زبانی بشری داشت چه بسا ناگفته‌هایی بسیار را بیان می‌کرد، از جمله دلیل یا داستان و حکمت رفتن (پژمریدن) و آمدن دوباره (شکوفایی) خویش را. نیز اگر خواجه در آن روزگار هر برگ یا گلبرگ را دفتری از حال (در برابر قال) می‌خواند:

در چمن هر ورقی دفتر حالی دگر است      حیف باشد که ز حال همه غافل باشی

شاعر عارف مزاج عصر ما، سپهری، نیز درباره گل لادن می‌پرسد:

چرا مردم نمی‌دانند، که لادن اتفاقی نیست؟

(هشت کتاب ۳۸۴)

باری، زبان سوسن هم از مقوله زبان حال است، که پیشتر به اختصار درباره‌اش سخن رفت و به پژوهشی گسترده در باب آن اشاره شد. (نصرالله پورجوادی، زبان حال؛ نک. ح ۵/۴). نویسنده در ضمن بحثی مبسوط درباره تاریخچه طرح زبان حال می‌گوید: نخستین متفکری که موضوع زبان حال را در عالم اسلام بیان داشته و از نظرگاه دینی در خصوص آن بحث کرده ابو حامد محمد غزالی است، اگرچه در ادب پارسی از نیمه دوم سده پنجم، و در اشعار صوفیانه از عطار به بعد، رایج گردیده است. (نویسنده نظر اخیر را در یک مقاله ابراز داشته: «زبان حال در ادبیات فارسی»، نشر دانش، س هفدهم، ش دوم، تابستان ۱۳۷۹، ص ۳۰-۳۲، لیکن در کتاب یاد شده، در بحث مربوط به سنایی، نمونه‌های متعدد از زبان حال در دیوان، حدیقه و دیگر منظومه‌های او به دست داده است. زبان حال، بخش ۶ «از سنایی تا نظامی» ۱۸۳ به بعد). ۵. ظاهراً از سعدی (در غزل مذکور در: ح ب ۱) تأثیر گرفته است:

باور از بخت ندارم که به صلح از در من      آن بت سنگدل سخت کمان باز آمد

وفا: گمان نمی‌کنم کسی از ما از درک معنای آن ناتوان باشد، اما در اصطلاحنامه‌های تصوف، مطابق معمول، یک صفت «ازلی» یا «الهی» به آن می‌افزایند تا آن را با معانی مورد نظر خود منطبق سازند، مثلاً: «وفا: عنایت ازلی را گویند، بی‌واسطه عمل خیر و اجتناب از شر.» (رشف‌الاحاظ ۴۵) «به جای آوردن عهود ازلی

را گویند، که اعیان ثابت و ارواح را با حضرت حق در میان بوده و "اوفوا بعهدی اوف بعهدکم" فرموده است...» (مرآت عشاق، نقل از برتلز، تصوف و ادبیات تصوف ۲۳۵)

بخت: قزوینی: لطف؛ ضبط خانلری، گذشته از اقدام بودن نسخ، از جهت معنی هم برتری دارد. این که «لطف خداداد مردمی و کرم کند» آیا از هیچ کسی پذیرفتنی هست تا از کسی چون حافظ بتوان پذیرفت؟ مگر «لطف» خودش تقریباً مترادف با مردمی و کرم نیست؟ و آیا یکی از این دو طرف اسناد در حکم حشو نخواهد بود؟ از راه وفا: این هم در قزوینی «از بهر خدا» است. به رغم جانبداری عده‌ای از وجه اخیر، هیچ یک رجحان مسلمی بر دیگری ندارد.

۶. درا: (یا: درای) جرس باشد [...] اسدی طوسی گوید:

ز کوس و ز بانگ درای خروش      ز شیپور و ز ناله نای جوش

(فرهنگ قوّاس، ذیل «برنگ و درای»)

فردوسی بارها آن را به کار برده است، چون:

خروشیدن زنگ و هندی درای      برآمد ز دهلیز پرده‌سرای

(شاهنامه ۱، ۱۵۴)

بفرمود تاسنج و هندی درای      به میدان گذارند با کره‌نای

(همان ۲۲۴)

۷. صلح: تعبیری است از لطف و عنایت معشوق، در برابر «جنگ» یا «قهر». (نک.

ح ۳۶۲/۴).

به صلح: قزوینی: به لطف، که تکراری است رکیک که طبع حافظ از آن تحاشی دارد. آیا حتی از یک متشاعر قابل هضم است که بگوید: لطف او بین که به لطف...؟ سایه (به رغم علاقه‌اش به طبع قزوینی) به خوبی متوجه این رکاکت بوده و «به صلح» را ترجیح داده است.



- ۱ صبا به تهنیت پیر می فروش آمد  
که: موسم طرب و عیش و ناز و نوش آمد
- ۲ هوا مسیح نفس گشت و خاک نافه گشای  
درخت سبز شد و مرغ در خروش آمد
- ۳ تنور لاله چنان بر فروخت باد بهار  
که غنچه غرق عرق گشت و گل به جوش آمد
- ۴ به گوش هوش نیوش از من و به عشرت کوش  
که این سخن، سحر از هاتقم به گوش آمد
- ۵ ز مرغ صبح ندانم که سوسن آزاد  
چه گوش کرد که باده زبان خموش آمد؟
- ۶ ز فکر تفرقه بازای، تا شوی مجموع  
به حکم آن که چو شد اهرمن، سروش آمد
- ۷ چه جای صحبت نامحرم است مجلس انس؟  
سر پیاله بپوشان، که خرقه پوش آمد
- ۸ ز خانقاه به میخانه می رود حافظ  
مگر ز مستی زهدِ ریا به هوش آمد

۱. ناز: اینجا = کام و تنعم، به فراخی و خوشی گذراندن؛ به نظر می رسد «ناز و نوش» به صورتی چون ترکیبات معطوف از نوع «دوارزشی» که هر دو واژه بر روی هم یک معنی واحد دارند (به معنی مذکور) به کار رفته باشد.  
رکن الدین دعوی دار:

به هر طرف که وزید و به هر نفس که بزد نمود باد صبا معجز مسیحایی  
(نقل از مونس الاحرار ۳۰۷)

مسیح نفس: درباره دم مسیح و زنده سازی مردگان، نک. قرآن، مائدة ۱۱۰.  
نافه گشای: با گشودن نافه از کیسه زیر شکم آهوی تتاری، ختنی، چینی و غیره (که البته کاری دقیق و ظریف است) بوی خوش و آرزو پرور آن در هوا پراکنده می شود و

چه بسا هوای معشوق را در دل می افکند. نافه گشا در اصل صفت انسان است، اما گاهی مثل اینجا هوا، باد و امثال اینها نیز بدل از او قرار می گیرند. (نک. ح ۱/۲).  
تنور لاله: لاله، چه به دلیل شکل شعله وار، و چه از جهت رنگ (در مورد نوع سرخ آن و حتی بیش از آن در مورد گونه ای از آن که آمیزه زرد و سرخ است) تشبیه به آتش، تنور و غیره می شود:

بسوزد آتش لاله، بدوزد ناوک غنچه

ببرّد حنجر سوسن، بگيرد پنجه عرعر

(نقل از جوامع الحکایات عوفی، بخش اول ۱۲)

به جوش آمدن: در مورد گل سرخ، معنایی مجازی است، یعنی همان اوج شکوفایی و خوشرنگی. می دانیم که شاخه های کوچک برآمده از پایین تنه درخت یا کنده بریده آن را «پاجوش» می نامند، زیرا از پای آن روییده، و نظیر همین معنای مجازی در مورد آن به کار می رود. نیز:

گل به جوش آمد و از می نزدیکش آبی لاجرم زاتش حرمان و هوس در جوشیم  
تنور در اینجا تنور گلابگیری را هم به نظر می آورد که با آن عرق غنچه و گل گرفته می شود. بنابراین، «به جوش آمدن» ایهامی هم به حرارت دادن گل در گلابگیری دارد. همچنین در «تنور لاله» تشبیه تفضیل هم هست، بدین معنی که غنچه و گل در برابر افروختگی لاله از خود شرمسار و خشمگین اند. (به جوش آمدن ایهامی هم به خشمگینی دارد). بیت دیگر او هم جریان گلابگیری را تداعی می کند:

ز تاب آتش دوری شدم عرق عرق چون گل

بیار، ای باد شبگیری، نسیمی زان عرقچینم

(نک. ح ۳۴۶/۴).

در بیت متن، تناسبهای تنور، برافروختن، عرق و جوش، همراه با جناس «عرق» و «عرق» در خدمت بیان این مضمون دل انگیز قرار گرفته اند.

۴. هاتف: نک. ح ۹۱/۶. هاتف حافظ، یا او را به عیش و طرب و باده نوشی فرامی خواند، و یا مژده رسیدن به دولت و پایان غم و رنج می دهد.  
م: شناسه اضافه شده به «گوش» (= گوشم).

همنوایی کامل در بیت با چهار هجای متوالی «اوش» در: گوش، هوش، نیوش، کوش برقرار است.

۵. مرغ صبح: کنایه از بلبل و خروس؛ برهان، غیث، اندراج؛ خاقانی:

صبح چون زلف شب بر اندازد      مرغ صبح از طرب سر اندازد

(دهخدا)

در بیت حافظ مسلماً بلبل اراده شده، زیرا در مواجهه با سوسن، بلبل خاموش می‌شود، و نه خروس. در قصیده‌اش «مرغ صبح خوان» را نیز به معنای بلبل آورده است:

چه حالت است که گل در سحر نماید روی؟      چه آتش است که در مرغ صبح خوان گیرد؟  
سوسن آزاد: «سوسن سپید بستانی، که او را پارسیان سوسن آزاد گویند.» (صیدنه، ترجمه پارسی کاسانی ۲، ۸۹۳) سوسن را، با آن که ده زبان (گلبرگ) دارد، در شعر گاهی الکن یا خاموش می‌خوانند، خواه از حیرت یا خجلت در برابر زیبایی رخسار سپید یار، و خواه به هر دلیل دیگر؛ مولانا:

غلام سوسنم، ایرا که دید گلشن تو      ز شرم نرگس توده زبان شدش الکن

(کلیات ۴، ۲۷۸)

(نیز نک. ح ۴۴/۶).

۶. جمع - تفرقه: در ساده‌ترین تعریف، جمع یعنی روی دل با حق داشتن، که عنایتی از اوست در باب عارف، اما تفرقه دو معنای متفاوت دارد: یکی مطابق با اصطلاح تصوف، بدین سان که آنچه بنده به جهد خود کسب می‌کند مشمول تفرقه است (در برابر آنچه از حق دریافت می‌دارد یعنی همان جمع) و دیگر معنای عامتر و متعارف، یعنی هر آنچه مربوط به زندگی در عالم اضداد یا دار تزاحم و بازدارنده بنده است از توجه دل او به حق، و همین مدلول است که در بسیاری از اشعار (به‌ویژه آثار شعرای غیر صوفی) مشهود است. هجویری به برخی اختلافات اقوال در این باره اشاره دارد. (نک. کشف ۳۲۳).

جمع، شهود حق بدون خلق است و «جمع الجمع» شهود خلق است که به حق قائم است، و آن را «فرق [= تفرقه - م] بعد الجمع» می‌نامند. (ترجمه و شرح اصطلاحات الصوفیه عبدالرزاق کاشانی ۸۴-۸۵) هجویری درباره سیّاریه (پیروان ابوالعباس سیاری، ف ۳۴۲) که مذهبشان بر مبنای جمع و تفرقه است می‌گوید: «آنچ بنده از راه مجاهدت بدان راه یابد، جمله تفرقه باشد، و آنچ صرف عنایت و هدایت حق تعالی باشد جمع بود.» (همان ۳۲۶؛ ضمن این که بحث مذکور یکی از مفصلترین مباحث در این باره است: ۳۲۴-۳۳۴). ابونصر سراج جمع را مربوط به حق و در حالتی می‌داند که هنوز هیچ خلقی موجود نشده، زیرا کون و خلق دو موجودند که قوامی به ذات خود ندارند

و وجودی میان دو عدم‌اند. اما تفرقه به کون و خلق دلالت دارد، و لذا جمع و تفرقه هیچ‌یک بی‌نیاز از دیگری نیست. کسی که به تفرقه بدون جمع اشاره کند باری تعالی را منکر است، و آن‌که به جمع بدون تفرقه قائل باشد قدرت خداوند قادر را انکار کرده است. (اللمع ۴۱۶) «آنچه کسب بنده بود از اقامت عبودیت و آنچه به احوال بشریت سزد آن فرق بود، و آنچه از قبل حق بود از پیدا کردن [= آشکار کردن - م] معانی و لطفی کردن و احسانی، آن جمع بود.» (ترجمه رساله قشیریه ۱۰۲) سهروردی: «و از جمله علوم لدنی که متداول است میان ایشان [= صوفیه] جمع است و تفرقه. و ببايد دانست که جمع اصل است و تفرقه فرد [...] "أَمَّا بِاللَّهِ" جمع است و "مَا أُنْزِلَ إِلَيْنَا" این تفرقه [...] جمع بی تفرقه زنده باشد و تفرقه بی جمع تعطیل.» (عوارف المعارف ۱۹۲) عزالدین محمود کاشانی: «لفظ جمع در اصطلاح صوفیان عبارت است از رفع مباینات و إسقاط اضافات و افراد شهود حق تعالی. و لفظ تفرقه اشارت است به وجود مباینات و اثبات عبودیت و ربوبیت و فرق حق از خلق.» (مصباح الهدایة ۱۲۸) سنایی جمع را به زبان شاعرانه چنین معنی می‌کند:

بخ بخ، اگر این عَلم برافرازم      در تفرقه سوی جمع پردازم  
باشد بینم رخان معشوقم      وز صحبت خود دری کند بازم  
(دیوان ۳۷۲)

اما، چنان‌که اشاره شد، «تفرقه» معنایی عام‌تر همچون پریشیدگی دل و فکر و دوری از توجه و استغراق در حق نیز دارد و این معنی هم در اقوال برخی متصوفه دیده می‌شود؛ برای نمونه، روزبهان از حلاج نقل می‌کند که گفت: «من متفرق بودم، واحد شدم، قسمت مرا یکی کرد و توحید مرا فرد کرد.» (شرح شطحیات ۴۰۴) خواجه عبدالله انصاری ظاهراً چنین برداشتی از تفرقه دارد: «جمع از پراکندگی سه چیز برستن است: برستن دل است و نیت و وقت. ناپراکندگی دل را سه نشان است: نابایستن افزونی، وحشت [= تنهایی - م] از خلق، و ملالت از زندگانی.» (صد میدان ۵۰) شمس تبریزی محسوسات و معقولات اینجهانی را عامل تفرقه می‌داند، که پیدا است معنای مذکور را از آن اراده می‌کند: «این تفرقه و مرتبه، خود از روی علم ظاهر محسوسات و معقولات عقل اینجهانی و حسّ اینجهانی است.» (مقالات ۶۰۸)

اما در شعر شاعرانی چون سعدی و حافظ، و حتی در بسیاری از اشعار شعرای متصوف، همین معنای پراکندگی خاطر مشهود است، مثلاً سعدی:

حقا که مرا دنیا، بی‌دوست نمی‌باید      با تفرقه خاطر، دنیا به چه کار آید؟

(غ ۲۷۸)

## خود خواجه:

خاطر به دست تفرقه دادن نه زیرکیست      مجموعه‌ای بخواه و صراحی بیار هم  
 به نظر می‌رسد آن معنای مصطلح اول (که مسلماً دقیقتر و دیریاب‌تر است) در  
 شعر، که مخاطبان عامتری دارد، کمتر قابلیت طرح دارد و کمتر می‌تواند جا بیفتد.  
 همچنین، به‌ویژه در غزل، برای تفرقه به معنای رایج اخیر، بیشتر از معادل‌هایی چون  
 پریشانی، پراگندگی خاطر، آشفتگی و نظایر اینها استفاده می‌شود.

و اما بر مبنای پراگندگی دل، اصطلاح مهم دیگری نیز تولد می‌کند که، چه به عین  
 اصطلاح و چه به صورت معنی و معادل آن، در متون تصوف یا در اشعار متأثر از آن  
 فراوان به کار رفته، چنان که خود به بنمایه‌ای رایج در این گونه اشعار بدل شده است، و  
 آن عبارت است از «نفی خواطر». خواطر (جمع «خاطر» و «خاطره») در این ترکیب  
 یعنی هرگونه فکر و اندیشه یا وسوسه‌ای که از نظر عرفا منشاء اینجهانی، مادی یا  
 شیطانی دارد (در مقابل خواطر ملک‌ی یا آسمانی، که خود موضوعی دیگر است).  
 برای وصول به اهداف عرفان و حضور قلب و جمعیت خاطر باید خواطر ناخوش را  
 طرد کرد. هرگونه اندیشیدن به آنچه از محدوده وقت و حال خارج است، مثل  
 یادآوری هرآنچه در گذشته روی داده یا خاطرات خوش یا ناخوش و نیز هرگونه  
 آرزو و احلام یا توهمات مربوط به آینده، همه و همه تنها موجب آشفتگی دل و درون  
 و بازماندن از مقتضای و مطلوب حال است. چنانچه یک صوفی یا عارف مثلاً بگوید:  
 اندیشه ماضی و مستقبل را به فراموشی بسپار و حال یا دم را دریاب، قطعاً مرادش این  
 است که: به مقتضای نفی خواطر عمل کن، زیرا این فقط حال است که تو را به مقصود  
 می‌رساند و تکامل می‌بخشد. بنابراین به محض مشاهده چنین گزاره‌هایی در سخن  
 کسی نباید بی‌درنگ و به طور کلی آن را حمل بر خوشی و خوشباشی به معنای  
 معمول یا خیام‌گونه آن کرد، زیرا مراد شاعران عارف قطعاً، یا شاعران عرفانگرا بعضاً،  
 همین مدلول نفی خواطر است، خوابری که ریشه در زندگی در دنیای محسوسات و  
 خواهشها و در بایسته‌های آن دارد و موجب تفرقه خاطر به معنای معروف اخیر است.  
 خواجه عبدالله در تعریف ورع: «ورع بازپرهیزیدن است از ناپسند و افزونی و  
 خاطره‌های شوریده.» (صد میدان ۲۶) این رباعی را به او، و نیز خیام، منسوب  
 داشته‌اند، که اگر از انصاری باشد همین نفی خواطر صوفیانه اراده شده، و اگر از خیام  
 بوده باشد معنای اغتنام فرصت به مفهوم عام آن:

دی‌کز تو گذشت، هیچ از آن یاد مکن      فردا که نیامده‌ست، فریاد مکن

بر رفته و ناآمده بنیاد منه [مکن؟] حالی دریاب و عمر بر باد مکن

(رباعیات منسوب به خواجه عبدالله انصاری ۵۰؛ رباعیات خیام ۱۵۲)

شبلی: «هزار سال گذشته با هزار سال آینده بگذار، وقت نقد نگاه دار. بر اشباح غره مشو.» (شرح شطحیات ۲۵۰) نجم رازی: «پس به نور ذکر و نفی خاطر، دل از تشویش نفس و شیطان خلاص یابد.» (مرصاد ۲۰۴) عزیز نسفی: «ای درویش! احوال گذشته همچون صورتهای خوب که وقتی دیده باشند یا طعامهای صالح که وقتی خورده بوند، با جمعیتها و صحبتها که وقتی با یاران بوده باشد در خاطر کسی آمد جمله ازین قبیل است. این فکری باشد بی فایده و اندیشه‌ای بود بی معنی. صوفیان گویند که نفی خواطر یکی از شرایط تصوف است، و علما گویند که خیالات فاسد را ترک باید کرد [...] گذشته و آینده را نفی باید کرد.» (الانسان الکامل ۲۴۴) یحیی باخرزی در بیان شرایط اربعینیه (= چله) می‌گوید: «و شرط هفتم نفی خواطر است، خصوصاً خاطری که از سلوک آخرت باز دارد.» و آنگاه آن خواطر را شرح می‌دهد. (فصوص الآداب ۳۱۵-۳۱۶) قطب‌الدین شیرازی میان خواطر رفتنی و ماندنی فرق می‌گذارد: «مقصود از نفی خواطر نه آن است که خواطر باسرها [= به کلی - م] منتفی گردد تا حالتی روی نماید شبیه بیهوشی؛ مقصود آن است که آنچه رفتنی است برود و آنچه ماندنی است بماند، و شرح این آن است که...» (مکاتیب فارسی ۱۴۲) (نیز در این باره، نک. عزیز نسفی، کشف الحقایق ۱۴۱-۱۴۲؛ نجم‌الدین کبری، الی الهائم الخائف من لؤمة اللائم ۳۹-۵۶). مولانا بارها همین معنی را بیان داشته است:

دو گوشم بست یزدان، تار هیدم ز حال دی و فردا و خرافات

(کلیات ۱، ۲۱۴)

منم که هجو نگویم بجز خواطر خود را

که خاطر من نفسی عقل گشت و گاه جنون شد

(۲، ۲۰۶)

مَنْت خدای راست که باز آمدی به بحر چون صوفیان ببند لب از ذکر ماضی

(۷، ۱۴۲)

و اما آنچه در بیت حافظ مشهود است این که هرگونه تفرقه و تشتت فکر، امری شیطانی و اهریمنی است، چنان که به عکس، هرگونه نظم، بسامانی، بهنجاری و فراغ فکر، پدیداری ایزدی؛ نیز می‌فرماید:

منظر دل نیست جای صحبت اضداد دیو چو بیرون رود فرشته درآید

همچنین، هم بیت متن و هم بیت اخیر را دهخدا در شمار امثال آورده است. (امثال و حکم ۲، ۸۵۲)

۷. خرّقه پوش: شامل زاهد و صوفی، هردو، می شود. اگر به معنای زاهد بگیریم می توان بر هم زدن بساط عیش و طرب و پیاله شکنی او را اراده کرد، ولی اگر صوفی اراده شده باشد محتمل است از مضامینی باشد که صوفی را به باده خواری یا دست کم میل به آن متهم می دارد، اگرچه برخی صوفیان زاهدسیرت هم بوده اند که در طرب ستیزی و خم شکنی دست کمی از زاهدان یا همدستانشان یعنی محاسبان نداشته اند. در هر حال در نامحرم و بیگانه بودن خرّقه پوش خللی پدید نمی آید.

۸. خانقاه: این نیز، چنان که در جای خود ذکر شده، مشترک میان زاهد و صوفی است، و در موارد فراوان از اشعار فرقی هم با مسجد ندارد، یا باری تلقی شعرا چنین است. همچنین خانقاه از نشانه های تصوّف عابدانه یا از مظاهر تصوّف مبتنی بر رسوم و ظواهر است. (درباره تصوّف عابدانه و عاشقانه، تفاوت های این دو و نمایندگان هریک، نک. مرتضوی، مکتب حافظ ۸۰ به بعد.) ترک خانقاه به سوی میکده، خرابات و غیره از مضامین بسیار رایج شعر است؛ حتی عارفی خانقاهی چون عراقی نیز بارها نظیر این بیت را باز گفته است:

از خانگاه رفته، در میکده نشسته

صد سجده کرده هر دم، در پیش عُزّی و لات

(کلیات ۱۴۵)

سعدی نیز خانقاه را جای عشق نمی داند:

سعدیا، عاشق نشاید بودن اندر خانقاه

شاهد بازی فراخ و زاهدان تنگخوی

(غ ۶۳۱)

خواجو هم:

گو: پیر خانقاه، بدان حال ما، که ما از خانقه به خانه خمّار می رویم

(دیوان ۴۶۷)

این تضاد را در ابیاتی متعدد از حافظ نیز می بینیم، از جمله:

رطل گرانم ده، ای مرید خرابات شادی شیخی که خانقاه ندارد

مگر: از نوع تأکیدی است = قطعاً، یقیناً، حتماً. (نک. ح ۱۷/۹.)

شعری است بر روی هم شاد و خوشدلانه، حاوی شادیهایی هم معمول و متعارف و هم عارفانه. سه بیت نخست وصفی است از تازگی جهان در آغاز بهار، تا مقدمه‌ای شود برای بیان وجد و شادی درونی و بسامانی و بهنجاری دل یا ذهن شاعر، به‌ویژه که در پایان شعر سخن از یافتن طریق اصلح و بیرون آمدن از تردید و کشاکش درونی می‌گوید.



- ۱ سحرَم دولت بیدار به بالین آمد  
گفت: برخیز، که آن خسرو شیرین آمد
- ۲ قدحی درکش و سرخوش به تماشا بخرام  
تا ببینی که نگارت به چه آیین آمد
- ۳ مژدگانی بده، ای خلوتی نافه گشای  
که ز صحرای ختن آهوی مُشکین آمد
- ۴ گریه، آبی به رخ سوختگان باز آورد  
ناله، فریادرس عاشق مسکین آمد
- ۵ مرغِ دل باز هوادار کمان ابرویست  
ای کبوتر، نگران باش، که شاهین آمد
- ۶ ساقیا، می بده و غم مخور از دشمن و دوست  
که به کام دل ما آن بشد و این آمد
- ۷ رسم بدعهدی ایام چو دید ابر بهار  
گریه اش بر سمن و سنبل و نسرين آمد
- ۸ چون صبا گفته حافظ بشنید از بلبل  
عنبرافشان به تماشای ریاحین آمد

۱. م: شناسه اضافیِ مقدّم واقع شده، ملحق به «بالین» (= بالینم).

شیرین: ایهامی دارد میان دو معنی: محبوب خسرو پرویز، و دلپذیر، شیرین کار و شیرین حرکات، ایهامی که از فرط استعمال به کلیشه بدل شده است، چنان که حافظ خود چند بار از آن سود جسته، و من غزلسرائی سراغ ندارم که آن را بیش یا کم به کار نگرفته باشد.

۲. تماشا: به گمانم هر دو معنی قابل اراده باشد: الف. سیر و گشت و گذار (عملاً بیشتر در چمن و باغ و بستان) بدین اعتبار که ممکن است معشوق بر عاشقی که سرگرم تماشا و گشت در میان گل و گیاه (برای جستجوی یار) است جلوه کند. ب. نگرستن و دیدن، بدین لحاظ که عاشق در این میان تنها آن نگار را می بیند و بس.

(دربارهٔ این واژه، نک. ح ۳۴/۱).

آیین: ایرانی باستان ā-dayana پهلوی ayēn، advēn و āyīn مرکب از adhi-vaina که adhi یعنی نگاه و نظر، و vaina هم‌ریشه است با vain به معنی دیدن. معانی مختلف دارد، چون رسم، روش، قاعده، قانون، گونه، شکل، شیوه، طرز، دین، شریعت، رسوم، شعائر، آداب، تشریفات، زینت، زیور (قس. آذین). (با بهره‌گیری از: معین، حاشیهٔ برهان، و حسن دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی، هردو ذیل همین واژه، با تلخیص و تغییر) در اینجا = شکل، سان، گونه و نظایر اینها، اما در برخی ابیات حافظ به معنای شیوه، کیش، طریق و طریقت نیز به کار رفته است.

۳. خلوتی: چنان که از لفظ برمی‌آید هر خلوت‌نشین، خلوت‌گزیده، گوشه‌نشین و گوشه‌گیری است، اعم از زاهد و عارف، زیرا در انواعی از زهد و عرفان یا در شرایطی از این‌دو، خلوت‌گزیدن وجود دارد، و در هر حال از بیت یا کل شعر معلوم می‌شود که کدام منظور بوده است، چنان که در اینجا «نافه‌گشای» قرینه‌ای است بر خلوت از گونهٔ عرفانی، اما در مواردی از این دست، ظاهراً خلوت زاهدانه مراد است:

ساقی، بیار جامی، وز خلوتم برون کش

تادر به در بگردم، قلاش و لاابالی

نافه‌گشای: گشودن نافه، از آن روی که کاری دقیق و مستلزم حوصله است، معمولاً به مفهوم اندیشیدن به معانی و اموری است پیرامون معشوقی که وجودی عطرآگین دارد و تأمل دربارهٔ او فضایی معطر به ذهن و ضمیر می‌بخشد. (برای توضیح دقیقتر، نک. ح ۱/۲).

ختن: بنا بر قول یاقوت [در معجم البلدان - م] ختن، که گاهی با تشدید نیز می‌آید، نام ولایتی است به زیر کاشغر و در پشت یوزکند [= اوزکند، اوزگند - م] (دهخدا) شهر و واحه‌ای بر رود ختن در غرب چین به فاصلهٔ ۲۵۶ کیلومتری جنوب یارکند، بر دامنهٔ کوه‌های کونلون، که بر جادهٔ ابریشم قرار داشت. (مصاحب) در داستانهای رمزی، «صحرا» نمادی است برای عالم علوی. (نک. پورنامداریان، رمز و داستانهای رمزی ۳۱۸). و در ترکیب «صحرای ختن» هم به نظر می‌رسد همین مفهوم صحرا در الحاق به نام مکانهای معروف به مشکخیزی، فضایی روحانی و معطر را تداعی می‌کند که غایت آرزوی شاعر است و ختن را چونان مقصدی برای وصول به آرزوی شاعر به میان می‌آورد و رشتهٔ دور و دراز آرزوی وصل و لقاء، وی را به گشت و جستجو در بلادی از این دست (که در حقیقت فقط وجود ذهنی و خیالی دارند) می‌کشاند. در

مورد شوقی که شاعر به بوی مشک ختن دارد و دردی که در دل او موج می‌زند هیچ  
بیتی از حافظ (و شاید از هر شاعر دیگری) بدین گویایی نیست:

اگر ز خون دلم بوی شوق می‌آید      عجب مدار، که همدرد آهوی ختم  
ختن (همچون دیگر بلاد مشکخیز اطراف آن) از دورترین مکانهای شناخته آن  
روزگار بوده است، چنان که مثلاً وقتی فرّخی می‌گوید ممدوح وی اینجاست و تدبیر  
او تا ملک ختن را در بر می‌گیرد، از همین روست:

او ایدر است و رای و تدبیر او      گردان میان قیروان تا ختن

(دیوان ۳۱۶)

اما دل و ذهن شاعر نمادگرای ما این فاصله دراز را درست به همان سان  
درمی‌نوردد که عارف سالک فاصله بی‌نهایت خود را با محبوب به همت خویش از  
میان برمی‌دارد. گفتنی است که مضامین دربارهٔ مشک تتر، چین، خطا، ختن و... از  
نخستین دورهٔ شعر دری همواره رایج بوده، اما آن مضامین ضمن تغزلات قصاید از  
نظر ژرفا کجاست و اشعار شاعران عارف یا عرفانگرا در این باب کجا.  
۴. ناصر بخارایی:

جز دل کسی ندارد اندیشه از غبارم

جز دیده کس نیارد آبی به روی کارم

(دیوان ۳۳۱)

آب به رخ آوردن: ایهام: الف. آب (اشک) بر رخ جاری کردن؛ ب. طراوت و جلا  
دادن به چهره؛ ج. اعتبار و آبرو به عاشقان دلسوخته بخشیدن  
و اما در فضیلت گریستن و گریاندن، که در عالم اسلام به ویژه تشیع جایگاهی ویژه  
دارد، احادیث و اقوال معصومین و اولیا بسیار است، که سفارش به بُكاء (گریه) اِبْکاء  
(گریاندن) و تباکی (حالت گریه به خود گرفتن، البته نه به انگیزهٔ تظاهر) شده است.  
اسلام برای گریستن به قصد انابه، فضیلت و معنویتی قایل است که در روزگار و  
فرهنگ ایران باستان پیشینه نداشته است. (برای اطلاع بیشتر دربارهٔ گریه، نک.  
مدخلهای «بُكاء» و «بَکَاؤُن» از بهاءالدین خرّمشاهی، دایرةالمعارف تشیع ۳). حضرت  
علی (ع) در دعای شب نیمه شعبان: اِرْحَمْ مَنْ رَأَسَ مَالِهِ الرَّجَاءُ وَ سِلَاحُهُ الْبُکَاءُ.  
(صحیفهٔ علویه ۲۰۵) از ابو سلیمان دارانی منقول است: لَوْ أَنَّ مَحْزُونًا بَكَى فِي أُمَّةٍ لَرَحِمَ  
اللَّهُ تِلْكَ الْأُمَّةَ. (سلمی، طبقات الصوفیه ۸۲) (اگر غمگین و سوخته‌ای در میان امتی  
بگرید، خداوند بر آن امت رحم می‌آورد.) حافظ خود بارها از تأثیر گریه سخن گفته،

مثل: ... به عذر نیمشبى كوش و گریه سحرى (۴۴۳/۴)

۵. كبوتر و نگرانى از شاهين: خاقانى:

بارى، كبوترا، توز من نامه‌اى ببر      نزديك يار و پاسخش آور به سوى من...  
گستاخ برمير، كه نبايد كه ناگهى      شاهين بود نشانده به راحت عدوى من  
(ديوان ۶۵۱)

خواجو:

پرندهگان هواى تو شاهبازانند      اگرچه همچو كبوتر اسير شاهين‌اند  
(ديوان ۲۳۹)

ليكن سعدى كبوترى را كه گرفتار يار چالاك و شاهين‌گونه است نيكبخت  
مى‌داند:

ز نيكبختى، سعديست پاى بند غمت      زهى كبوتر مقبل كه صيد شاهينى  
(غ ۶۲۵)

بيت حافظ در لخت نخست همانند بيت سلمان است، به‌ويژه كه ايهام «باز» به  
پرنده شكارى در بيت حافظ در اينجا هم هست:

باز جانم هدف تير كمان‌ابرويست      كه كمان غم عشقش نه به هر بازويست  
(ديوان ۶۸)

هوادار: «هوا» ايهام ميان دو معنى ميل يا محبت و فضا دارد، همچنان كه در بيت  
سعدى:

گر بپرّد مرغ وصلت در هواى بخت من

و ه كه آن ساعت ز شادى چارپر گردم چو تير

(غ ۳۰۸)

نگران: ايهام به دو معنى (بيننده + مضطرب) سلمان، با همين ايهام:

اى كرده نهان رخ ز گرانجاني اغيار      بنماى رخ از پرده، كه ياران نگران‌اند

(ديوان ۱۴۷)

شاهين: يكي از مرغان شكارى بسيار بزرگ است، چون بالها گشايد به سه متر  
رسد. پرنده‌اى است بلندآشيان، سبكپير، تندنگاه، تيزبانگ، ستبرنوك،  
سهمگين چنگال. در شكار خويش از جانوران بزرگتر از خود همچون گوسفند و بز و  
آهو روى نگرداند و از ربودن بچگان آدميزاد نيز باك ندارد. بيش از صد سال زيست  
كند. در توانايى و شكوه، سرآمد پرندهگان و از اين رو شاه مرغان است. اين پرنده

هوشیار و چالاک در همه جا دیده می‌شود، به‌ویژه در سرزمینهای بیشه‌زار و کوهستانی. ایران هم نشیمنگاه این مرغ بوده و دیرگاهی است توجه ایرانیان به این هوانورد گستاخ کشیده شده است. (ابراهیم پورداود، «شاهین = آله (نشان ایران باستان)» فرهنگ ایران باستان ۲۹۶ به بعد) استاد فقید در طی پژوهشی دقیق نشان داده که شاهین همان «عقاب» عربی است. نام دیگر آن آله است، در اوستایی آله، در متن پهلوی بندهشن اروا arva (که نام قلعه الموت برگرفته از «آله موت» = آشیانه عقاب است). نام «شاهین» هم تحولی است از «سَئِنَ saena (= سیمرغ) که در «زامیاد یشت» در اوستا از آن سخن رفته است. ایشان تصویری هم از یک مدال هخامنشی (مضبوط در بریتیش میوزیم) به دست داده‌اند که نقشی از شاهین یا عقاب را در میان دارد. (برای اطلاع بیشتر، نک. اصل مقاله.) از دیگر ویژگیهای این مرغ این که پشت و پر و سینه آن نماد رنگارنگی و تنوع و زیبایی است؛ قطران تبریزی:

هوا چون پشت شاهین شد، زمین چون سینه بیغا

ز ضلّصل در دمن غلغل، ز بلبل در چمن غوغا

(دیوان ۲۷)

در نجوم، چند ستاره در یک ردیف در صورت فلکی نسر طایر قرار دارد که در اصطلاح به آن «شاهین چرخ» و «میزان» گفته می‌شود؛ فخرالدین اسعد:

ترازو را همه رشته گسسته      دو پله مانده و شاهین شکسته

(ویس و رامین، طبع محمد روشن ۷۸)

(با استفاده از: منیژه عبدالحی، فرهنگنامه جانوران در ادب پارسی ۲۸۶، با تغییر و

تلخیص؛ نیز نک. نسوی، بازنامه، مقدمه مصحح ۵۷-۵۹ و متن ۱۵۷-۱۵۹).

و اما در بیت حافظ، نگرانی کبوتر (دل) از دو جهت است: یکی این که معشوق کمان (ابرو) دارد، و دیگر این که خود شاهینی شکرنده و چالاک است.

۷. اش: عرف دستور عصر ما آن را شناسه اضافی (= گریه او) می‌گیرد، حال آن که مطابق دستور قدیم شناسه مفعولی تلقی می‌شد (= او را گریه) اگرچه با فک اضافه در نهایت بدل به شناسه اضافی می‌شود.

حسن تعلیلی است از امری طبیعی (باران) بدین سان که از نگاه شاعر، ایام بدعهد سبب مرگ گل‌های نامبرده می‌شود، پس باران بهاری، گریه ابر است بر ستمی که بر این گل‌ها می‌رود، اما در حقیقت این آدمیان‌اند که مراد شاعرند و معروض بدعهدی ایام. به دیگر سخن، پدیدارهای طبیعی، بدلی برای انسانها شده‌اند.

۸. این که بلبل سخن حافظ را به گوش صبا می‌رساند کنایه‌ای ظریف است از این که حافظ خودش بلبل است، و گرنه چه نیازی به میانجی شدن بلبل بوده است؟ همچنین «تماشا» در اینجا نیز، هم می‌تواند به معنای دیدن باشد، و هم سیر و گشت و گذار (به شرحی که در ب ۲ ذکر شد).



این غزل نیز بر روی هم غزلی است شاد، امیدوار و نویدبخش. (اساساً در چند شعر گذشته که همگی «آمد» را در ردیف خود دارند کمتر رنگ غم و حزن و ملال دیده می‌شود). البته سخن از گریه و ناله (ب ۴) هم منافی با آنچه گفتیم نیست، زیرا این هردو دلخواه و مددکار شاعرند، و به همین سان تعبیر از باران به گریه ابر (ب ۷). در هر حال، در سخن اندیشه‌وران دردمند کجا می‌توان شادی و خوشی محض و مطلق یافت؟ وانگهی، در اشعار خواجه از غم شاد یا مکتب سازنده غم فراوان سخن رفته است.

- ۱ ای پسته تو خنده زده بر حدیث قند  
مشتاقم، از برای خدا یک شکر بخند
- ۲ خواهی که برنخیزدت از دیده رود خون  
دل در وفای صحبت رود کسان میند
- ۳ طوبی ز قامت تو نیارد که دم زند  
زین قصه بگذرم، که سخن می شود بلند
- ۴ گر طیره می نمایی و گر طعنه می زنی  
مانیستیم معتقد مرد خود پسند
- ۵ زاشفتگی حال من آگاه کی شود  
آن را که دل نگشت گرفتار این کمند؟
- ۶ بازار شوق، گرم شد، آن شمع قد کجاست  
تا جان خود بر آتش رویش کنم سپند؟
- ۷ حافظ، چو ترک غمزه ترکان نمی کنی  
دانی کجاست جای تو؟ خوارزم یا خجند

۱. پسته: استعاره از دهان نمکین است به ویژه آنگاه که به خنده باز شود. دهان همزمان به قند تشبیه شده، اما همراه با تفضیل در صفت نمکینی بر شیرینی. شکر: تشبیه مضمّر خنده یار به آن است. نکته گفتنی این که «یک شکر» از واحدها یا مقیاسهای ابداعی یا شاعرانه‌ای است که جایگزین واحدهای معمولی می‌شوند، مثل «یک کوچه راه» در این بیت صائب:

با عقل گشتم همسفر، یک کوچه راه از بیکسی

شد ریشه ریشه دامنم از خار استدلالها

(دیوان ۱، ۴۱۰)

نیز چمن، نیستان و خمخانه در بیت اقبال لاهوری:

آنچه من در بزم شوق آورده‌ام دانی که چیست؟

یک چمن گل، یک نیستان ناله، یک خمخانه می

بیشترین و نوترین این گونه واحدها هم در سبک هندی بوده است. (در این باره، نک. شفیع کدکنی، شاعر آینه‌ها، زیر عنوان «وابسته‌های عددی» ۴۵-۴۷. مراد ایشان از این وابسته‌ها همان واحدهای یاد شده است. نیز مؤلف همین بیت حافظ و مورد «یک شکر» را هم جزء مثالهایشان ذکر کرده و نیز شواهدی از عبدالقادر بیدل به دست داده‌اند.)

۲. خودش در مضمون مذمت دل بستن به بچه (علی الرسم پسر بچه) مردم:

می خورد خون دلم مردمک چشم و سزااست

که چرا دل به جگر گوشه مردم دادم

رود: جناس تام میان دو «رود»، به ترتیب به معنای رودخانه و فرزند؛ خود او:

از آن زمان که ز چنگم برفت رود عزیز کنار دامن من همچو رود جیحون است

که نظیر جناس یاد شده است، با این تفاوت که در مصراع اول «رود» ایهامی است میان معنای فرزند و ساز معروف، به اعتبار «چنگ». (نک. ح ۵۵/۷.)

در مورد معنای بیت متن، دلیل رود خون از دیده جاری شدن می تواند بیوفایی ناشی از بازیگوشی و سبکسری کودکان باشد، و یا تشنیهایی که از رهگذر قبح موضوع متوجه عشق بازنده با اطفال می شود.

۳. طوبی: قامت یار در بلندی، از طریق تشبیه مضمر همراه با تفضیل به درخت بلند و راست قامت طوبی (درخت بهشتی) مانده شده است. معنای تفضیل قامت یار هم در این است که طوبی نمی تواند از قامت یار دم بزند و خود را صاحب چنان قدی بداند. (در مورد طوبی، نک. ح ۶۰/۳.)

سخن می شود بلند: ایهام به بلندی قامت، که سخن درباره آن هم بلند خواهد بود، بدین معنی که موجب اطالة کلام خواهد شد. سلمان همین معنی را به گونه ای دیگر، ولی به همان سان با ایهام، پرورده است:

چون که به بر درکشم قد تو، گوید جهان

هان، که نهادیم ما آرزوت در کنار

(دیوان ۱۷۸)

یعنی آرزویی که در کنار توست (قامت) یار بالا بلند است که همان آرزوی دور و دراز تو است.

۴. طیره نمودن: اینجا خشم یا آزرده‌گی نشان دادن، و «نمودن» فعل تام است. (درباره «طیره»، نک. ح ۱۰۴/۴؛ در مورد فعل «نمودن» نک. ح ۱۶۲/۷.)



طیره: قزوینی: جلوه، که «جلوه نمودن» با توجه به خودپسندی باید به معنای منفی آن یعنی خود را در چشم دیگران آراستن، بدون برخورداری از سیرت نیک تفسیر شود، به ویژه که قزوینی به جای «مرد» دارد: شیخ، و جلوه نشان دادن (یا جلوه کردن) در مورد شیخ، اقوی است و در شعر خواجه هم سوابقی دارد. اما «طیره» رجحان مسلمی دارد و نیازی هم به تفسیر ندارد. نیز با «جلوه» تناسب آوایی میان «طیره» و «طعنه» (که خود از مزایای بیت است) از میان می رود. بیشتر چاپها هم «طیره» دارند، از جمله نائینی، عیوضی و سایه. اما انجوی مثل قزوینی دارد: «جلوه» و «شیخ».

۵. کمند: استعاره کنایی از زلف دراز است، که یکی از ملائمتات آن یعنی «آشفستگی» در بیت آمده است.

۶. سلمان:

من علی رغم عدو بر جهم از شادی، اگر پیش روی تو بر آتش بنهندم چو سپند  
(دیوان ۱۶۳)

حافظ خود چند بار مضمون با آتش و سپند دارد، چون:

جان عشاق سپند رخ خود می دانست و آتش چهره بدین کار برافروخته بود  
قزوینی در اینجا این بیت را افزون دارد:

جایی که یار ما به شکر خنده دم زند ای پسته، کیستی تو؟ خدا را، به خود مخند  
که این نیز تشبیه تفضیل دهان یار به هنگام خنده به پسته است، و بیت صورتی است تقریباً تکراری از مطلع شعر با همان عناصر، و نیز قافیه ای مکرر. احتمال می رود کار کسی بوده که می خواسته طبع آزمایی یا اعمال سلیقه ای در مورد مضمون مطلع بکند. سایه هم با آوردن بیت به راه قزوینی رفته، اما بیشتر طبعها آن را نیاورده اند.

۷. جناس ناقص میان «تُرک» و «تُرک» (که اصل مضمون بر پایه آن است) سوابق زیاد دارد؛ سنایی:

گویند: بگو به تُرک تُرک تا بازرهی ز پارسایی  
(دیوان ۱۰۳۷)

سعدی:

نگفتمت که: به ترکان نظر مکن، سعدی؟ چون تُرک تُرک نگفتی، تحملت باید  
(غ ۲۷۶)

شیرین مغربی:

الای تُرک یغمایی، بیا جان را به یغما بر

نه دل تُرک تو خواهد کرد، نی تو ترک یغما را

(دیوان ۱۱)

به نظر می‌رسد بیت حافظ به آن سعدی نزدیکتر باشد.

خوارزم: «آنک بر مغرب ماوراءالنهر است حدود خوارزم است.» (حدودالعالم ۱۲۲) «ناحیه‌ای است مشهوره مشتمل بر مدینه‌ها و قریه‌ها و بقعه‌های وسیعۀ فسیحه، جامعه مر انواع خیرات و اصناف مبرّات را. جارالله ز مخشری گفته که: به خوارزم فضایی است که در غیر آن از سایر اقطار زمین موجود نیست [...] به میانه‌اش گرفته‌اند اهل شرک، و احاطه‌اش کرده‌اند قبایل ترک. قتال با اهل کفر و ضلال لازم احوالشان و غزا با اعدای راه هُدی مطلب اعلایشان [...] و قدرت آفریدگار، حصنی برای آنها از جیحون، که عبور بر آن متعذّر و سلوک به آن متعسّر است، ساخته، آب آن بر اهل شهر، عذب فرات و بر اعداء، شربت تلخ ممات [...] و از جمله آنچه خوارزم به آن مختص است اصناف غلامان خوشرو و انواع اسپان خوش رفتار و اقسام جوارح طیور مثل باز و چرخ، و اجناس پشم و الوان ثیاب، و ثمار آن اطیب ثمار...» (ترجمۀ آثارالبلاد ۲، ۳۵۱) ایالت خوارزم در اوایل قرون وسطی دو کرسی داشت: یکی در جانب باختری یعنی جانب ایرانی رود جیحون، موسوم به جرجانیه یا ارگنج، و دیگری در جانب خاوری یعنی جانب ترکی آن رود، موسوم به کاث، و این کرسی اخیر در قرن چهارم هجری از ارگنج آبادتر و مترقی تر شد. (لسترنج ۴۷۴؛ برای اطلاع بیشتر، نک. تمامی فصل سی و دوم ۴۷۴-۴۸۸).

خجند: «قصبة آن ناحیت است و با کشت و برز بسیار است و مردمانی بامرّوت، و از وی انار خیزد.» (حدودالعالم ۱۱۱-۱۱۲، در ذیل ماوراءالنهر) خجند یا خجنده: اولین شهر فرغانه در طرف باختر و سرراهی که از سمرقند می‌آید در ساحل چپ سیحون و یک فرسخ در جنوب آن ربض کند واقع بود. خجنده در کناره آن رود کشیده شده و بسیار کم عرض بود، با یک قلعه و یک زندان. مسجد جامع در داخل شهر و قصر فرماندار در میدان ربض قرار داشت. ابن حوقل خجنده را شهری بسیار قشنگ شمرده گوید: اهالی این شهر قایقها و کشتیهایی دارند که به وسیله آنها روی رود سیحون سفر می‌کنند. (لسترنج ۵۱۰)

و اما درباره بیت متن، خانلری می‌پرسد: آیا کنایه به کمال خجندی است؟ (دیوان ۲، ۱۲۵۰) اما این بنده آن را بیش از هر چیز قافیه‌سازانه می‌داند. خوارزم و خجند بد

جایی هم نبوده‌اند تا مثلاً کسی با رفتن به آنجا گرفتار مشقتی شود. بنابراین از چه جهت ممکن است کنایه‌ای به شاعری با اصل خجندی انگاشته شود؟ مضمون هم که دیدید قدیمی است.



غزل زبانی کاملاً عاشقانه دارد، بدون حتی یک نشانه قانع کننده از عرفان. این غزل و نظایر متعدد آن را به صرف قیاس با اشعار مسلماً عارفانه حافظ عارفانه انگاشتن و بر وفق عرفان تفسیر کردن، طیره عقل و قبول خطر بیهوده است و قطعاً هم کار به لاطائل گفتن و رطب و یابس برهم کردن می‌کشد، و این مشکلی است نوعی که در پاره‌ای از تفاسیر قدیم و جدید از حافظ به کرات دیده می‌شود. عده‌ای به هر حال اعتیاد به اجتهاد در برابر نص یا عرفانیات بافی دارند. ظاهراً یا عملاً این حق را برای شاعر قایل نیستند که شعر عاشقانه یا به زبان عشق بشری بگوید. بنابراین در مورد چنین اشعاری هم وارد یک رشته معادل‌سازی میان عشق عادی و عشق عرفانی می‌شوند، کاری که بیشتر به انشاپردازی‌های کودکان دبستانی می‌ماند. معمولاً هم از خود نمی‌پرسند: اگر شاعر قصد آن داشت تا علناً عارفانه‌سرایی کند آیا ناتوان از آن بود؟ این مشکل به طور کلی مربوط به شاعران عرفانگراست که شعرهایشان بیانگر امور و احوال مختلف زندگی و از جمله عرفان است، یعنی امثال سعدی و حافظ، و نه شاعران عارف که شعرشان چون وسیله‌ای در خدمت ایدئولوژی آنان است. در هر حال، ساده بگوییم: بافتن بافتن است، حتی اگر آن را صد گونه به آیات، اخبار، اقوال، اشعار و... بیارایند. اصل راه خطاست. البته این کمترین در این دفتر کوشیده است تا خود را دائماً به دامچاله تفاسیر و تاویل عرفانی ننماید، مگر در مواردی که نموده‌ها و نشانه‌های کافی و قوی بر ایده‌های عرفانی در شعر بیابد، و تازه در این گونه موارد هم قید احتمال را افزوده است.

و اما غزل، با وجود آن «پسته»، قدری کم‌نمک است و به رغم «قند» و «شکر» نه چندان شیرین. بنایش هم بر قافیه است، و لذا فاقد عاملی وحدتبخش به نام ردیف. از همین روست که از موضوعی به موضوع دیگر می‌رود: از پسته و قند دهان معشوق به نهی از عشق باختن به کودک مردم؛ باز می‌گردد به معشوق، و آنگاه به خودپسندی، مجدداً به عشق و شوق و آشفته‌گی آن. برخلاف اغلب اشعار متنوع او پیوندهای میان مضامین مذکور چندان استوار هم نیست. دیگران هم نظر مثبتی درباره این غزل نداشته و آن را از ضعیف‌ترین آثار خواجه دانسته‌اند. جناب سلیم نیساری هم ترجیح داده‌اند آن را در دفتر دگر سانیها نیاورند.

- ۱ نه هر که چهره برافروخت، دلبری داند
- نه هر که آینه سازد، سکندری داند
- ۲ نه هر کسی که کُله کج نهاد و تند نشست
- کلاه‌داری و آیین سروری داند
- ۳ تو بندگی چو گدایان به شرط مزد مکن
- که دوست خود روش بنده‌پروری داند
- ۴ وفای عهد نکو باشد، ار بیاموزی
- وگرنه هر که تو بینی، ستمگری داند
- ۵ بسبب ختم دل دیوانه و ندانستم
- که آدمی بچه‌ای شیوه پری داند
- ۶ غلام همّت آن رند عافیت سوزم
- که با گدا صفتی کیمیاگری داند
- ۷ هزار نکته باریکتر ز موی اینجاست
- نه هر که سر بتراشد، قلندری داند
- ۸ مدار نقطه بیش ز خال تست مرا
- که قدر گوهر یکدانه جوهری داند
- ۹ به قدّ و چهره، هر آن کس که شاه خوبان شد
- جهان بگيرد، اگر دادگستری داند
- ۱۰ ز شعر دلکش حافظ کسی بود آگاه
- که لطف نظم و سخن گفتن دری داند

۱. چهره برافروختن: یا خشم و غضب نشان دادن، همچون قهر، دشنام‌دهی، اعراض و استغنا، از صفات و عادات معاشیق آن روزگاران بوده است. اما به نظر می‌رسد شاعر از این مضمون به عنوان ذکر مثال برای موضوعی سودجسته است که عاشقانه به معنای معمول آن نیست. (در این باره بنگرید به تحلیلی از کل شعر در سخن پایانی.)

آینه و سکندری: نک. ح ۵/۵.

و اما زریاب خویی در ضمن بحثی دربارهٔ «آینهٔ مُحَرَّقه» (= آینهٔ آتشین، آتشین آینه) این بیت را هم آورده و صفت برافروخته را به این آینه مربوط دانسته است. (نک. آینهٔ جام ۶۳). به گمان بنده، اگرچه برافروختن می تواند نسبت و ارتباطی با آینه داشته باشد، اما بعید است ارتباط آشکاری با نوع محرقهٔ آن داشته باشد، زیرا برافروختن ارتباط با روشنی و تابش آینه دارد، و نه سوزندگی نوع خاص محرقه. ایشان شواهدی هم از آینهٔ آتشین از متون شعری داده اند، از جمله این بیت خاقانی:

بامدادان کنم از دیده گلاب افشانی      کاتشین آینه عریان به خراسان یابم

(دیوان ۲۹۵)

که در آن استعاره از خورشید است. به راستی چه نیازی هست که برای یک کنایه ساده مذکور این همه راه دور برویم بدین سان که قایل به ارتباطی میان دو کنایه مجزا از همدیگر شویم و صفت برافروختگی چهرهٔ دلبر را به آینهٔ اسکندر (که از نوعی بجز محرقه است) ربط دهیم به علاوهٔ مبلغی بحث و شاهد؟ این را به ویژه از آن روی می گویم که مطابق عادت معمول در مورد شعر حافظ حتی در موارد ساده تر سعی می شود ارتباطهایی نهفته و مرموز میان عناصر شعر برقرار و در پس هر گزاره ساده او نیز به اصطلاح غولی از معانی غریبه جستجو شود.

بیت پیدا است دارای ارسال المثل یا به قولی ارسال المثلین است. محتوی را می توان مثلاً با ترکیب دو مثل به دست داد: الف. مرغی که انجیر می خورد نوکش کج است، یا به قول نظامی:

سفرهٔ انجیر شدی صفروار      گر همه مرغی بُدی انجیرخوار

(مخزن ۴۴)

ب. می گویند: فلانی از کلاه دوزی فقط پُف نم زدنش را بلد است. البته خود بیت حافظ به مثلی سایر بدل شده است. (دهخدا، امثال و حکم ۴، ۱۸۶۱)

۲. کُله کج نهادن: کلاه کج کردن و نهادن، مثل کلاه شکستن و کلاه گوشه شکستن، کنایه از نخوت و غرور (آنندراج)

کلاه داری: یا کله داری = بزرگی، سروری، پادشاهی و سیادت؛ همچنان که مثلاً نرگس را به دلیل شکل کلاه گونهٔ تاج آن کلاه دار گلهاء و باز را از جهت کلاهکی که برای پوشاندن چشم بر سر او می گذاردند کله دار مرغان می خواندند. (در مورد اخیر، نک. ح ۵/۴۸۰). در اشعار نیز کج نهادن کلاه به معنایی چون اوج غرور، بطر، سرکشی،

ناز و غیره آمده است؛ عطار، دربارهٔ معشوق:

کمر بسته، کلاه کج نهاده      گره بر ابرو و پر خشم و سرمست

(دیوان ۱۱۳)

امیرحسن دهلوی:

همیشه تا که به ملک بهار، غنچهٔ تو      به فتح گل بود از ناز کج نهاده کلاه...

(دیوان ۵۴۷)

سلمان:

چشم بازی و طریق ادب آن است انصاف      که کلاه کج نهد پیش تو دیگر نرگس

(دیوان ۵۳۹)

نه هر کسی که کلاه: قزوینی: نه هر که طرف کلاه؛ نسخ قدیم قبل از خلخال (مورخ ۸۲۷، که اساس قزوینی است) جملگی مثل خانلری اند. (نک. نیساری، دفتر دگرسانها ۱، ۶۱۱). البته ضبط قزوینی برای حافظ دوستان به عادت بدل شده، ضمن این که «طرف» (= کنار و گوشه) از نظرگاه اطلاع بخشی (= information نظریه‌ای در زبان‌شناسی) مسلماً چیزی افزون بر ضبط خانلری دارد. ایهامی هم به معنای کمر بند (از لوازم سروری و پادشاهی) در آن هست. حافظ هم خود آن را برای کلاه به کار برده: ... بر شکن طرف کلاه و برقع از رخ برفکن (۳۸۲/۹) با این وجود، خانلری به روش درست عمل کرده است.

همچنین «کلاه کج نهادن» همان است که در شعر دیگر حافظ «کلاه گوشه شکستن» آمده است: ... کلاه گوشه به آیین دلبری بشکن (۳۹۱/۲)

۳. بندگی به شرط مزد: یکی از اصول مهم در تصوف و عرفان (که به زعم عرفا تفاوت عارف عاشق از زاهد عابد است) این است که غایت طاعات و عبادات نباید طلب بهشت و ثواب و نعیم آخروی باشد، و به دیگر سخن، حق را باید به خاطر خود او پرستید، و نه به بوی بهشت و به انگیزهٔ رهایی از دوزخ، یا به فرمودهٔ حافظ: ... که حیف باشد از و غیر او تمنّایی (۴۸۲/۸) این معنی، چه در متون تصوف و چه در اشعار، فراوان بازگو شده، و یکی از بنمایه‌های رایج اشعار عرفانی است. ابوسعید سنخانی در همین باره دارد که برخی واژه‌های آن بابت حافظ مشترک است مثل بندگی، شرط، مزدوری، و تأثر حافظ از آن محتمل: «پرسید که: شرط بندگی چیست؟ و شرط مزدوری چیست؟» (اسرارالتوحید ۱، ۴۲) در اینجا هم آن پیری که سخن او را نقل کرده است قصد دارد ظاهر شریعت را در حکم بندگی کردن به شرط مزد معرفی کند.

فضیل عیاض در پاسخ به این که سفلہ کیست «گفت: آن که حق را بر بیم و امید می پرستد.» (جامی، بهارستان ۳۱) ابوبکر الواسطی: مُطَالَعَةُ الْأَعْوَاضِ عَلَى الطَّاعَاتِ مِنْ نِسْيَانِ الْفَضْلِ. (سُلمی، طبقات الصوفیه ۳۰۶) (نظر داشتن به عوضها و پاداشها در طاعات از فراموشی فضل [خدای - م] است.) خواجه عبدالله انصاری: «من چه دانستم که مزدور اوست که بهشت باقی او را حظ است؟ و عارف اوست که در آرزوی یک لحظه است؟ من چه دانستم که مزدور در آرزوی حور و قصور است؟» (کشف الاسرار ۱، ۴۶۹) غزالی: «و علی (رض) همی گوید که روز قیامت فرا قرآن گویند که: نه کالا به شما ارزانتر فروختند؟ نه اندر حاجت‌های شما قیام کردند؟ نه ابتدا بر شما سلام گفتند؟ یعنی این همه جزای عمل خویش است که ستدید و خالص بنگذاشتید [...] و بدین سبب است که مخلصان جهد کرده‌اند تا عبادت خویش همچنان پنهان دارند که فواحش و معاصی پنهان دارند، چه بشناخته‌اند که جز خالص نخواهند پذیرفت اندر قیامت.» (کیما ۲، ۲۲۳) نجم رازی (که عبارات او هم به سخن خواجه بس نزدیک است): عبودیت از بهر بهشت و دوزخ مکن چون مزدوران، بندگی ما از اضطرار عشق کن چون عاشقان.» (مرصاد ۱۷۱) سعدی: «... من بنده امید آورده‌ام، نه طاعت؛ به دریوزه آمده‌ام، نه به تجارت.» (گلستان ۸۶) مولانا:

عاشق عشق خدا وانگاه مزد؟      جبرئیل مؤتمن وانگاه دزد؟

(مثنوی ۵، ۱۷۴)

چو نیست عشق ترا، بندگی به جامی آر      که حق فرونهد مزدهای مزدوران

(کلیات ۴، ۲۷۳)

سیف فرغانی:

یک کف از خاک سرکوی تو وز عاشق جان

زر به مزدور ده و کار همی فرمایش

(دیوان ۲، ۶۴)

بندگی به شرط جزا کردن، گذشته از این که زاده آزمندی زاهدانه است، در حکم تعیین تکلیف برای حق نیز هست. اوست که می‌داند هر بنده را چگونه پرورد و به هریک چه پاداشی دهد: بهشت را ارزانی آزمندان می‌کند و محبت خویش را نثار عاشقان پاکباز.

۵. شیوه پری: به نظر می‌رسد چیزی است چون فریب و افسون، به لب چشمه بردن و تشنه بازگرداندن، دیدار نمودن و پرهیز کردن، از این دست که سعدی وصف می‌کند:

دانمت آستین چرا پیش جمال می‌بری

رسم بود کز آدمی روی نهان کند پری

(غ ۵۴۹)

ظاهراً شیوه پری وارِ مخاطبِ موصوف در اینجا منفی و نادلخواه است، و نه از آن گونه که گفته است: «شیوه حور و پری خوب و لطیف است...» (۱۲۱/۲)

۶. گداصفتی: به معنای عارفانه آن آمده است، یعنی برابر با اصطلاح «فقر». (نک. «فقر» در: ح ۴۰/۱۰). فقر یا گدایی را از آن روی با واژه‌هایی چون گنج، دولت، کیمیا و نظایر اینها آورده‌اند که از نظر عرفا انسان آنگاه که دریافت که هیچ چیز از آن خود ندارد و همه چیز او عاریتی از جانب پروردگار اوست، به کیمیای معرفت نفس دست می‌یابد و دنیا و عقبی را در هوای مولی پس پشت می‌گذارد.

با گداصفتی: قزوینی: در گداصفتی؛ قدیمترین نسخ «در» دارند. (دفتر دگرسانها ۱، ۶۱۱) اینجا به گمانم «در» تفاوتی بیش از صرف تغییر یک حرف اضافه پدید می‌آورد، به ویژه که «داند»، علاوه بر معنای معمول، حامل معنای «تشخیص می‌دهد» نیز هست. ۷. سر تراشیدن: پیشتر در ضمن بحث از قلندریه از این سنت ایشان، منشاء و حکمت آن، و از اصطلاح «چار ضرب» (ستردن موی سر، ریش، سبلیت و ابروان) سخن رفت. (ج ۱، ۲۶۶-۲۶۷) در قلندرنامه خطیب فارسی نیز بارها بر آن تأکید شده. درباره شیخ جمال ساوی (ظ. پیشوای معنوی این فرقه) هم آمده که در ملاقات با جلال درگزینی عارف به چنان تغییر حالی می‌افتد که تمامت موی بر اعضایش به جمله فرومی‌ریزد:

بگفت اینها و سر در خود فروبرد      پس از یک ساعتی چون سر برآورد

نبوده بر همه اعضاش یک موی      نه اندر سر، نه اندر ریش و ابروی

(۵۷)

به هر حال در فرهنگ قلندری «موی» دارای چنان اهمیتی است که تعبیر «یک سرِ مو» و امثال آن را بارها به کار برده و به موی کسی سوگند خورده‌اند (همچنان که امروز هم عده‌ای می‌گویند: به موت قَسَم). در همان منظومه:

خداوندا، به حقّ موی سادات      به حقّ حرمت گیسوی سادات

که درویشان را صفا بخش      گناه ما به موی مصطفی بخش

(۷۱)

در مورد لخت دوم بیت حافظ، اگرچه خود با همین لفظ هم جنبه مثل یافته (امثال و



حکم ۴، ۱۸۶۲) اما این مضمون بسی پیش از خواجه همچون مثل بر زبانها جاری بوده است؛ مثلاً او حدی می گوید:

بدین ریش تراشیده قلندر کی شوی؟ چون تو جوالی موی درپوشی و مشتی پشم بتراشی  
(دیوان ۳۹۰)

البته گمان نمی کنم هیچ حافظ خوانی باشد که از ارزش هنری بیت خواجه، و از جمله ایهام مصراع اول (که این مصراع را هم به مثلی جداگانه و خاص خود بدل کرده) آگاه نباشد. سنجش این بیت با آن او حدی، خود می تواند گویای همه چیز باشد. همچنین محتوای بیت خواجه با بیت های ۱ و ۲ همسان است.

۸. نقطه: اصطلاحی نجومی نیز (در تناسب با «مدار») هست: «نقطه point انگلیسی و فرانسوی، مراکز کوکب و مرکز عقدتین یا جوزهرین و اوج و حضیض کوکب نسبت به زمین و نسبت به آفتاب است، و اول هر برج و آغاز اعتدالین یا انقلابین. (مصطفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۸۰۰)

خال: به یک معنی، با همه کوچکی ظاهری، نموداری است از تمامی جهان و کاینات، و اگر در بسیاری از اشعار عرفانی چون نماد وحدت به کار می رود از همین روی است. عطار، با تصریح به همین معنی:

خال تو، که جاودان بدو بتوان دید      بر روی تو روی جان بدو بتوان دید  
گر مردمک دیده زیبایی نیست      پس چون که همه جهان بدو بتوان دید؟  
(مختارنامه ۱۸۶)

(برای اطلاع بیشتر، نک. ح. ۵۹/۳).

گوهر یکدانه: = دُرّ یکتا، درّ یتیم، گوهر شاهوار (نک. ح. ۶۸/۶؛ در مورد خود دُرّ: ح. ۳/۹). حافظ با بنمایه خال سیه و نقطه بینش (= مرکز بینش) چند بیت مشابه دارد، مثل:

سواد لوح بینش را عزیز از بهر آن دارم

که جان را نقطه ای باشد ز نقش خال هندویت

(نک. ح. ۹۴/۳ که درباره تناظر مردم چشم عاشق با خال معشوق و دلیل آن توضیح داده شده). ضمناً این نیز خود پارادوکسی است که خال سیاه، مرکز و مدار روشنی و نور باشد. همچنین بیت یادآور این مثل است: قدر زر زرگر شناسد، قدر گوهر گوهری. (امثال و حکم ۲، ۱۱۵۷)

۹. خوبان: اینجا = زیباییان (به قرینه قد و چهره)

دادگستری: همان گونه که پادشاهی بر مردمان مستلزم برقرار ساختن داد و برابری در میان آنان است، در عالم حسن هم پادشاه آن ناگزیر از دادگری است، اما دادگری را در این مورد می‌توان به لطف و رفق در حق عاشقان تعبیر کرد، و یا آنچه به فرموده خواجه عبارت است از دادن زکات زیبایی به مسکینان عاشق:

نصاب حسن در حد کمال است      زکاتم ده، که مسکین و فقیرم

و بدین سان است که جمال یار جهانگیر می‌شود.

۱۰. لطف نظم: قزوینی، سایه و برخی دیگر: لطف طبع؛ نیساری: که لطف نکته و سر سخنوری داند. اینها در حالی است که قدیمترین نسخ مطابق خانلری‌اند. (نک. دفتر دگرسانها ۱، ۶۱۲).



غنی معتقد است از غزل‌های سروده به هنگام چیرگی محمود مظفری بر برادرش شجاع و بر شیراز است. (تاریخ عصر حافظ ۲۴۰) این نگارنده، در عین این که برخی صفات مندرج در شعر همچون تندی، زودخشمی، غرور، پیمان شکنی، مکاری و ستمگری را منطبق با آنچه در منابع تاریخی برای محمود ذکر شده است می‌داند، بر آن است که اختصاص بخشیدن موضوع شعر به او عین بی احتیاطی و در حکم خطرپذیری بی جهت است. مگر حافظ به شهادت اشعار و احوالش کم با مدعیانی از این دست رویاروی بوده است؟ دربارهٔ روش کلی غنی در تحلیل اشعار حافظ و انتساب آنها به این یا آن شخص یا واقعه تاریخی، پیشتر سخن گفته‌ام. در اینجا نیز احساس می‌کنم غنی بیش از حد به انس خود با شعر حافظ متکی است و زیاده به گرد برخی افراد و امور مشخص تاریخی می‌گردد تا اشعار را، به رغم شیوه و پسند خواجه در عدم تصریح، به آنها مرتبط سازد تا به تعبیری شعر او را تاریخ منظوم زندگی او جلوه دهد. به راستی چه مایه فرق میان اظهار نظرهای غنی و دوست او قزوینی، با آن شک و شکاکیت مشهور علمی اش هست که جز در مواردی که دلیلی و قرینه‌ای روشن بر چیزی داشته باشد نظری ابراز نمی‌دارد. باز تأکید می‌کنم: غنی در این که تشخیص داده که شعر در حول و حوش شخصی مدعی با صفات مذکور است مصاب بوده، اما تصریح او به محمود را چه عرض کنم.

شعر به نظر نمی‌رسد از آنهایی باشد که بدون وجود مقدمه‌ای بیرونی یا وقوع واقعه‌ای مشخص سروده می‌شوند. دست کم سه بیت آن (ب ۱، ۲، ۷) دربارهٔ ادعای

عاری از حقیقت و تفاوت صورت ظاهر و حقیقت باطن است، و دو بیت ۴ و ۹ مشعر بر بی‌بهرگی مخاطب از وفا به پیمان و دوری از رسم داد. بیت ۵ حکایت از فریب و نیرنگ و گریزی یا زرنگی به معنای منفی دارد. تا اینجا کار شاهد چند صفت که می‌تواند در وجود فردی زرق و شیداد گرد آید هستیم، خواه او را محمود بگیریم و خواه غیر او. دو بیت هم هست که مضمونشان خود به خود از مجموعه یاد شده بیرون است: بیت ۸ (که ابراز عشق و اخلاص به معشوق است) و بالاخره بیت آخر (تخلص همراه با خودستایی شاعرانه). حال این دو بیت را هم می‌توان به حساب تنوع مضمونی گذاشت. باقی می‌ماند دو بیت دیگر، که هر دو به طور معمول از سنخ مضامین معتاد شعر عارفانه‌اند: تو بندگی چو... (۳) و غلام همت... (۶). باز فرض کنیم بیت اخیر، به عنوان ستایشی از رند پاکباز و رسیده به کیمیای فقر و وارستگی، در برابر آن شش بیت حاوی صفات مذموم مذکور، موضوعی طبیعی است بدین سان که اسوهای متفاوت و متضاد با آن دنااتها را به دست می‌دهد، یعنی پادزهر در برابر زهر. اما زبان حال بیت ۳ یعنی عبادت به شرط مزد را چگونه می‌توان توجیه کرد؟ آیا آن را هم می‌توان به فردی از شمار محمود و امثال او مرتبط کرد؟ بعید می‌دانم، هرچند آمدن این بیت در چنین غزلی به خودی خود منع و مشکلی ندارد. اما این دو بیت را معمولاً در چهارچوب امور و مضامین مربوط به تضاد و جدال میان عاشق و زاهد ارزیابی می‌کنند. غرض این که مطابق فحوای این دو بیت، ممکن است اختلاف نظر شاعر با مخاطب به چنین موضوعی هم راجع باشد. باز هم می‌گوییم: من نمی‌خواهم یا نمی‌توانم به طور قطع بگویم که کل شعر مربوط به کسی چون محمود هست یا نیست، بلکه معتقدم وقتی شعری دارای یکچنین ساختار و شکل مضمونی است باید قدری در انتساب قاطع آن به این یا آن شخص یا واقعه واقعی تردید یا احتیاط روا داشت و یا در نهایت قید احتمال را ذکر کرد، کاری که روانشاد غنی در مورد اغلب حدسیات خود نکرده است.

- ۱ هر که شد محرم دل، در حرم یار بماند  
وان که این کار ندانست، در انکار بماند
- ۲ اگر از پرده برون شد دل ما، عیب مکن  
شکر ایزد که نه در پرده پندار بماند
- ۳ صوفیان واستدند از گرو می همه رخت  
دلق ما بود که در خانه خمّار بماند
- ۴ خرّقه پوشان دگر مست گذشتند، و گذشت  
قصّه ماست که در هر سر بازار بماند
- ۵ داشتم دلقی و صد عیب نهان می پوشید  
خرّقه رهن می و مطرب شد و زّنار بماند
- ۶ هر می لعل کزان دست بلورین ستم  
آب حسرت شد و در چشم گهربار بماند
- ۷ جز دل من، کز ازل تا به ابد عاشق رفت  
جاودان کس نشنیدیم که در کار بماند
- ۸ از صدای سخن عشق ندیدم خوشتر  
یادگاری که درین گنبد دوّار بماند
- ۹ گشت بیمار که چون چشم تو گردد نرگس  
شیوه او نشدش حاصل و بیمار بماند
- ۱۰ به تماشاگه زلفش، دل حافظ، روزی  
شد که باز آید و جاوید گرفتار بماند

۱. اینکار - انکار: جناس وسط خوانده می شود، بدین گونه که از دو کلمه مجانس، یکی در قسمت میانی داری حرفی یا واجی کم یا زیاد نسبت به کلمه دیگر دارد، مثل آسان - آسمان، غایت - غوایت، سر - سپر. (نامگذاری احتمالاً از سیروس شمیسا در: نگاهی تازه به بدیع ۴۴) و اما عین جناس یاد شده در اشعار فراوان آمده است؛ ضمن این که در قدیم مطابق رسم الخط رایج آن روزگار «این کار» را اغلب به صورت پیوسته

(اینکار) می نوشتند، که حالت جناس وسط در آن، نسبت به «انکار» آشکارتر است؛  
من هم عجالتاً در شواهد زیر استثنائاً از همین رسم استفاده می کنم؛ عطار:  
سر مستی ما، مردم هشیار ندانند      انکارکنان شیوه اینکار ندانند  
(دیوان، طبع تقی تفضلی ۲۵۱)

مولانا:

منم آن عاشق عشقت که جز اینکار ندارم      که بر آن کس که نه عاشق، بجز انکار ندارم  
(کلیات ۳، ۲۹۷)

سعدی:

چون من به نفس خویشتن اینکار می کنم      بر فعل دیگران به چه انکار می کنم؟  
(غ ۴۲۱)

امیر خسرو:

انکار عشق بازی ما می کنند خلق      ما خاک آن کسیم که اینکار می کند  
(دیوان ۲۸۰)

امیر حسن:

بر عشق آن ماه ختن، اقرار کردم چون حسن  
انکار چون آید ز من؟ اینکار خوش می آیدم  
(دیوان ۲۵۰)

به همین سان این نگارنده در شعر همه غزلسرایان چنین جناسی را بارها سراغ  
دارد، مثل اوحدی، خواجو، عماد فقیه، سلمان، ناصر بخارایی، کمال خجندی و...  
لخت دوم حافظ مصداق این سخن حضرت علی (ع) است: النَّاسُ أَعْدَاءُ مَا جَهِلُوا.  
(مردم دشمن آن چیزند که نمی دانند.) (شرح غررالحکم و دررالکلم آمدی ۱، ۷۶)  
و اما محتوای بیت، در وهله نخست متوجه زاهدان (بدون ذکر نام) است، یعنی  
«مدعیانی که منع عشق کنند»، بی بهرگان از آن عشقی که آدمی را، به رغم چنین فاصله  
دور و درازی با پروردگار خویش، در حرم خاص او جای می دهد، و لاجرم به  
مصداق آنچه یاد شد زبان به انکار آنچه جاهل بدان اند می گشایند؛ و در وهله دوم  
هرآن ملحد و منکری که هرآنچه به چشم تنگ خویش نبیند نابوده می انگارد.

۲. از پرده برون شدن: اصطلاح موسیقی = خارج زدن به قول امروزیان؛ اما این که  
«دل» خارج می زند، قابل تعبیر به چیزی چون بیقراری و نابهنجاری و تمامی خلجانهها  
و غلیانهای درونی است، و به قول خود خواجه: «دل خرابی می کند»، جمعیت و

آسودگی ندارد؛ به بیان خود او: دلم ز پرده برون شد، کجایی، ای مطرب... (۲۶/۴) دلم از پرده بشد، حافظ خوش لهجه کجاست؟... (۳۷۰/۸) (نیز نک. ح ۲۶/۴).  
محتوای ساده بیت این که: پریشانی و خلجان ناشی از عشق، بسی خوشتر از فکر باطل و نفی و انکار است.

پرده پندار: = پوشش، حجاب، ستر، غشاوه؛ آن مهر نابینایی که بر چشم و دل و چشم دل می زنند به فحوای: خَتَمَ اللَّهُ عَلَى قُلُوبِهِمْ و عَلَى سَمْعِهِمْ و عَلَى أَبْصَارِهِمْ غِشَاوَةٌ... الآية (بقره ۷) ختم، رین، غین و طبع به جمله همین مدلول را دارند، همگی پرده اند و پندار می پرورند. واژه «پندار» را از دیرباز به معنای اندیشه پوچ، معادل «خیال»، به کار برده اند، یعنی آنچه در محاوره «خیال برداشتن» گفته می شود، که کاربرد رسا هم هست: فلانی خیال برش داشته. حسن دهلوی، در معنای منفی «پندار»:

فسقی که توبه باشد پایان کار او      بهتر ز طاعتی که به پندار درکشد  
(دیوان ۹۶)

۳. در این باره که حافظ خود را با صوفیان قیاس می کند، همانند این بیت اوست:

صوفیان جمله حریفند و نظرباز، ولی      زین میان حافظ دلسوخته بدنام افتاد  
نیز شباهتی دارد به بیت مولانا:

رندان خرابات بخوردند و برفتند      ماییم که جاوید بخوردیم و نشستیم  
(کلیات ۳، ۲۲۵)

همچنین بیت: جز دل من کز ازل (ب ۷) نیز تا حدودی نزدیک به بیت مولانا است. درباره بیت متن، زریاب خویی: صوفیان شراب نمی خوردند و اگر هم کسی از ایشان شراب می خورد آشکارا و در خانه خمّار نمی خورد و خرّقه خود را گرو باده نمی گذاشت. این طنز برای طعن به ریاکاری و زهد فروشی ایشان است که با آن که در ظاهر از بعضی معاصی و مناهی پرهیز می کنند ولی ریا و تزویر ایشان صد بار از باده خواری در خرابات و در گرو گذاشتن خرّقه برای باده بدتر است. (آئینه جام ۱۵۸-۱۵۹)

۴. سعدی:

عشق سعدی نه حدیثیست که پنهان ماند      داستانیست که در هر سر بازاری هست  
(غ ۱۱۱)

گذشت: فراموش شد و رفت.

بازار: در بازار افتادن چیزی نشانه رسوایی و به در افتادن رازها از پرده است، چنان

که وقتی مثلاً می‌گوید:

اشک حرم‌نشین نهانخانه مرا      زان سوی هفت پرده به بازار می‌کشی  
مراد رسوا شدن شاعر در نظر خلق با مشاهده سرشک اوست که راز عشق او را برملا می‌کند.

خرقه پوشان دگر...: قزوینی: محتسب شیخ شد و فسق خود از یاد ببرد. سایه و برخی دیگر هم همین را دارند، اما نیساری، با اتکا بر قدیمترین نسخ، ضبط خانلری را برگزیده است. (دفتر دگرسانیها ۱، ۶۱۹) اگر ضبط قزوینی درست بوده باشد (که ظاهراً در آن تردید هست) مصرع می‌تواند تعریضی به امیر مبارز و پیشینه باده‌خواری منقول از او در برخی متون تاریخی، و آنگاه تائب شدن وی و سعی او در تفسیق خلق باشد. علی دشتی در مقدمه‌ای که بر حافظ انجوی نوشته در این ضبط تردید کرده، بدین سان که: محتسب خود مأمور اجرای اوامر و احکام شیخ است و باید از فسق جلوگیری کند؛ پس چگونه شده و کدام فسق را از یاد برده؟ (دیوان، طبع انجوی ۴۸) البته مرحوم دشتی ظاهراً به احتمال تعریض به امیر مبارز التفات نداشته است. اما با همه اوصاف به گمان من ضبط قزوینی به نظر می‌رسد قضیه را قدری به مذاق خلق نزدیک کرده و زیاده حاوی صراحت به قصد شیرفهم‌سازی خواننده است.

۵. رهن یا گرو کردن خرقة، دستار و غیره به باده: از کران تا کران غزل پارسی سرشار از این بنمایه است، و معمولاً به قصد بیان اوج علاقه به باده و باختن همه چیز به پای آن است، اما آن را بیشتر باید در چهارچوب جدال معمول میان زهد و عشق و رجحان این بر آن ارزیابی کرد. (در این باره، نک. ح ۷۹/۶). معمولاً این عاشقان پاکبازند که همه چیز را در گرو می‌گذارند، چنان که در حافظ چنین است، اما سعدی آن را برای صوفی نیز آورده است (اگرچه ظاهراً نه به معنای منفی یا به قصد تفسیق، بلکه در بیان عشق و پاکبازی صوفی):

یکی صوفیان بین که می‌خورده‌اند      مرقع به سیکی گرو کرده‌اند

(بوستان ۱۵۸)

زنار زیر خرقة: چنان که پیشتر گفته شده، نشان زرق و ریا یا دقیقت: باطن دغل و غل و غش در زیر ظاهر پاک و پیراسته است. این در حالی است که بزرگان معرفت و عرفان عکس آن را درست دانسته‌اند، یعنی زهد و صلاح در باطن، حال ظاهر هرچه می‌خواهد باشد، خواه فقیرانه، ژنده و بشولیده و خواه آراسته به قبای فاخر و هیأت

اهل دولت و تنعم؛ نظامی شمع را مثال می‌زند که در ظاهر زراز او فرومی‌ریزد ولی در باطن زاهد است (اشاره به فتیله در درون، که تا به آخر می‌سوزد):

شمع که هر شب به زرافشانی است      زیر قبا زاهد پنهانی است  
(مخزن ۱۶۱)

سعدی:

بزرگان که نقد صفا داشتند      چنین خرقه زیر قبا داشتند  
(بوستان ۵۵)

و اما زَنار زیر خرقه یا دلُق و غیره به معنای یاد شده فراوان در اشعار عارفانه آمده؛  
عطار:

قدم که بر قدم شرع او نداری تو      ترا ز خرقه بسی خوبتر بود زَنار  
(دیوان ۴۹)

بِوینیدم، بسوزیدم به آتش      که زیر خرقه در، زَنار دارم  
(همان ۶۰)

سعدی، در قیاس عارفان راستین با فریبکاران:

عزیزانِ پوشیده از چشم خلق      نه زَناردارانِ پوشیده دلُق  
(بوستان ۱۰۳)

من ازین دلُق مَلَمَع به در آیم روزی      تا همه خلق بدانند که زَناری هست  
(غ ۱۱۱)

حسن دهلوی:

ساقیا، جامی بده تا دام هستی بردم

چند زیر خرقه پنهان دارم این زَنار را؟

(دیوان ۱۵)

اوحدی، در غزلی همروال آن حافظ، در بیتی که احتمالاً حافظ از آن تأثیر گرفته است:

خرقه پوشیده که زَنار بیندازد گبر      من به می خرقه گرو کردم و زَنار بماند  
(دیوان ۱۸۱)

نیز خود حافظ، در یک قصیده:

به هیچ زاهد ظاهرپرست نگذشتم      که زیر خرقه نه زَنار داشت پنهانی

در غزل:



حافظ، این خرّقه که داری تو، بینی فردا

که چه زنار ز زیرش به جفا بگشایند

(دربارهٔ خود زنار، نک. ح ۷/۷۹).

قزوینی در اینجا این بیت را افزون دارد:

بر جمال تو چنان صورت چین حیران شد که حدیثش همه جابر در و دیوار بماند  
نیساری بیت را اصیل دانسته و آورده است، و به همین سان برخی مصححان دیگر چون سایه؛ ضمن این که سایه و نیساری «در جمال» را ترجیح داده‌اند.

در باب معنی بیت، می‌دانیم که چینی‌ها در صورت‌گیری یا نقاشی و دیگر هنرها و صنایع ظریف سرآمد و زبانزد بودند (و هستند). بر در و دیوار ماندن حدیث را در مورد حیرانی و شگفتی می‌گفتند. یک معنایش این که از فرط حیرانی مثل نقش دیوار ساکت و به اصطلاح هاج و واج ماند. دیگر این که بر اثر حیرانی به حسن تو چنان واله و مجنون شد که حکایت او را همه جابر در و دیوار نوشتند.

زریاب، در بحث از این بیت، احتمال می‌دهد «صورت چین» مجسمه بودا بوده باشد، با این فرض که حتماً مسافران وصف آن مجسمه‌ها را برای مردم گفته بودند و حافظ هم از آن خبر داشته است. (آئینهٔ جام ۲۵۰) من تنها می‌توانم بگویم: الله اعلم. اما، اگر نخواهیم مثل همیشه دربارهٔ حافظ راه دور برویم، مراد از صورت چین احتمالاً پردهٔ نقاشی آویخته از دیوار، و یا نقاشی از نوع روی دیوار (به انگلیسی mural) است، که هر دو هم پیشینهٔ دیرینه دارند.

۶. بلورین: بلور یا بلور: معرب از یونانی berillos قسمی شیشه که از ترکیب سیلیکات دو پتاسیم و سیلیکات دو پلمب ساخته شود؛ آبگینه صاف و شفاف (معین) rock cristal از کانیهاست و صافی‌ترین و شفاف‌ترین آنها؛ انواع چهارگانهٔ آن: اعرابی، عیمیا، سرندیبی، زیرزمینی، که از زیر زمین استخراج می‌شود. (نک. زاوش، کانی‌شناسی در ایران قدیم ۲۱۴-۲۲۰). ابوریحان: گفته‌اند اصل سنگ بلور از آب است. من بلوری کروی داشتم که برگی از سنبل هندی در میان آن بود. اگر در اصل آب و روان نبود، این برگ در آن داخل نمی‌شد. او آنگاه چند بیت عربی را به شاهد استعمال زجاج (بلور و شیشه هردو) نقل کرده حاکی از آن که به دلیل صفا و شفافیت می در درون چنین ظرفی، ظرف و مظروف از هم باز شناخته نمی‌شود. (الجماهر ۲۹۲-۲۹۴) در پارسی نیز بلور و زجاج، هم برای باده آمده و هم دست و ساعد و انگشت سپید معشوق (چنان که در بیت متن). نظامی، در وصف شیرین:

بر و بازو چو بلورین حصاری      سر و گیسو چو مشکین نوبهاری  
( خسرو و شیرین ۶۵ )

خواجه نصیر می گوید: بلور را مثل زجاج (شیشه یا آبگینه) می توان گداخت و بلور ملون ساخت، که آن را به خیانت لعل می فروشند. (تنسوخ نامه ۱۲۴) «معدن بلور در بیشتر مواضع باشد، اما بهترین همه آن است که از کوههای کشمیر از زمین هند می خیزد.» (عرایس الجواهر ۱۴۱)

و اما بیت متن، قدری پیچیده می نماید. به راستی چه می خواهد بگوید؟ از سویی می گوید می لعل را از معشوق گرفته، که این خود از مقوله کامیابی است، اما از سوی دیگر می گوید این باده ها به اشک حرمان بدل شده و در چشم او باقی مانده است. آیا آن باده ها چیزی چون وعده ها و نویدهای خوش برای وصال نبوده که در عمل تحقق نیافته و حسرت آن برای گوینده مانده است؟ تنها راه توجیه آن همین است. به هر حال، نمی دانم این را هم باید از شمار اشعار متعددی دانست که در آنها ابراز نومییدی از وصال یا لقا کرده است و یا صرفاً مضمونی شاعرانه است؛ ضمن این که اراده هرگونه نومییدی و تردیدی ممکن است با آن جاودانگی عشق که در شعر بیان شده ناسازگار افتد، هرچند از یک نظرگاه، آمدن مضمونی شکوه آمیز در اشعار عاشقانه - عارفانه امری منتظر و معمول است، اما سخن در انگیزه شاعر یا حال او به هنگام سرودن یکچنین بیتی است. (در هیچ شرحی هم ندیده ام که موضوع را به ژرفی یا دقت بررسی شده باشند.)

۸. سخن از پژواک جاودانه سخن عشق در درون گنبد افلاک است یا به قول خود او «غلغله در گنبد افلاک انداختن» از آواز عشق. به هر حال یکی از بلندترین ابیات او در باب عشق است.

۹. بیماری نرگس (= چشم): گذشتگان ما چشم خمار و خوابناک را می پسندیدند و بیمار خواندن چشم یار از سوی آنان نیز به دلیل همین حالت آن بوده است. چشم خمار یا بیمار یا نیم خواب و همانند اینها دارای حالتی است نامعلوم میان نگرستن و ننگریستن به عاشق، میان لطف و قهر و دادن نوید و وعید، و به هر حال و هرچه بود شیفته آن بودند. نرگس را هم اگر بیمار گفته اند از آن روی است که صفات چشم را نیز - هرچه باشد - به خود می گیرد. بهرام گرامی: در برخی اشعار، نرگس را به چشمی که مژه اش ریخته مانده کرده اند؛ رودکی:

در پیکر باغ، شکل نرگس      چشمیست که ریخته ست مژگان

نیز بخش زردرنگ میانی گل، حالت بیمارگونه به چشم نرگس می دهد. (گل و گیاه ۳۷۳) همچنین نرگس، گذشته از بیماری یا خماری چشم، قامتش نیز چون پیران و ناتوانان خمیده است، و از این روست که شاعران عصا هم به دست او داده اند، که ظاهراً تعبیری یا حسن تعلیلی است از خمیدگی انتهای ساقه در محل اتصال به گل؛ سلمان:

یک گل از صد گل عمرش نشکفته ست، چرا

پشت خم کرد چو پیران معمر نرگس؟

(دیوان ۵۳۸)

هم او، در همان شعر:

داشت از ریح سحر عارضه ای، پنداری

شد بحمد الله از آن عارضه خوشتر نرگس...

ناتوان شد ز هوای گل و دارد ز هوا

رخ زرد و قد گوژ و تن لاغر نرگس

در بیت حافظ، حال نرگس را می توان به حکایت آن خرمانده کرد که دُم نداشت و آرزوی آن کرد، ولی سرانجام «نایافته دم، دو گوش گم کرد».

شیوه او: قزوینی و برخی طبعهای دیگر: شیوه تو، که منتقدانی دارد که می گویند «او» درست است، چون به چشم یار باز می گردد، و نه به خود او. نیساری هم به پیروی از قدیمترین نسخ «او» ضبط کرده است.

۱۰. تماشاگه: ممکن است به معنای «تماشاخانه» (محل نمایشهای عروسکی یا لعبت بازی) در این بیت باشد:

حلقة زلفش تماشاخانه باد صباست      جان صد صاحب دل آنجا بسته یک مو بین

قطب الدین شیرازی در بحث از این بیت، تماشاگه و تماشای زلف را با مرتبط کردن بیت به نزول ارواح به این جهان، امری نامطلوب می داند: «خطاب آمد به ارواح که دنیا از سایه این عالم [=عالم انوار و ارواح] آفریده شده و در سایه، نور و ظلمت به هم آمیخته باشد؛ هیچ شما را افتد که به آنجا روید و آن انوار که آنجا است فراهم آورید و از آن به اذن خدای عالمی سازید برای خود؟ ارواح به این طمع به دنیا آمدند، چندی راه به آن بردند و به مراد رسیدند و چندی به ظلمات افتادند و راه گم کردند و آنجا بماندند: به تماشاگه زلفش...» (مکاتیب فارسی ۱۱۱) قطب الدین ظاهراً «گرفتار بماند» را به بداهه به مفهوم منفی گرفته، ولی آیا چنین است؟ آیا این گرفتاری از گونه

خودخواسته و دلخواه آن نیست؟ و اگر نیست، پس چرا در مورد دل اسیر در شکن گیسوی یار می‌گوید: یاد وطن نمی‌کند؟ (با نگاهی به سخن پایانی، این معنی آشکارتر خواهد شد.)



آنچه در این غزل بیش از هر چیز محل توجه و تأکید است، پای داشتن و پای فشردن در عشق و در نتیجه به جاودانگی دست یافتن از این رهگذر است. در بیت نخست «ماندن در حرم یار» می‌آید، بیت ۲ به این می‌پردازد که عشق در کنار لذات آن آشفستگی و دغدغه خاطر نیز دارد. در بیت ۳ «ماندن دلچ در خانه خمّار» شکلی است متفاوت در عین محتوای واحد با «ماندن در حریم یار». پس آنگاه قصّه‌ای را از عشق داریم که به قول خود خواجه یکی بیش نیست اما مکرّر بر هر زبان، و لاجرم «در هر سر بازار» است. بیت ۷ حاوی تأکید شاعر بر مداومت خود در عاشقی است، اما اوج غزل در بیت ۸ است که در آن، دیگر عشق از حالت فردی قبلی بیرون آمده و به قانون کاینات بدل گشته، و از همین روی گنبد فلک را تا جاودان پر از پژواک خود کرده است. درست با توجه به همین ساختار مرتبط و منسجم مضمونی است که در توضیح بیت آخر گفتم قطب‌الدین شیرازی صرفاً به معنایی ساده و سطحی از «گرفتار» بسنده کرده و معنایی منفی از گرفتاری در زلف جانان به دست داده است. به عبارت دیگر، این «گرفتار جاوید» روی دیگر سکه «جاودانگی عشق» است و بس.

- ۱ رسید مژده که: ایام غم نخواهد ماند
- چنان نماند و چنین نیز هم نخواهد ماند
- ۲ من، ارچه در نظر یاز خاکسار شدم
- رقیب نیز چنین محترم نخواهد ماند
- ۳ چو پرده‌دار به شمشیر می‌زند همه را
- کسی مقیم حریم حرم نخواهد ماند
- ۴ چه جای شکر و شکایت ز نقش نیک و بد است؟
- که بر صحیفه هستی رقم نخواهد ماند
- ۵ سرود مجلس جمشید، گفته‌اند این بود
- که: جام باده بیاور، که جم نخواهد ماند
- ۶ توانگرا، دل درویش خود به دست آور
- که مخزن زر و گنج درم نخواهد ماند
- ۷ غنیمتی شمر، ای شمع، وصل پروانه
- که این معامله تا صبحدم نخواهد ماند
- ۸ برین رواق زَبَر جَد نوشته‌اند به زر
- که: جز نکویی اهل کرم نخواهد ماند
- ۹ ز مهربانی جانان طمع مبر، حافظ
- که نقش جور و نشان ستم نخواهد ماند

۲. نظامی، با همین مضمون:

خصمی که به رخم ما، امروز نوازندش

در چشم عزیز او، هم خوار شود روزی

(گنجینه ۲۲۲)

۳. احتمالاً وصفی است از جلال الهی و بارگاه جبروت، بدین معنی که در حریم

وجود واجب، هیچ‌یک از ممکنات باقی نخواهد ماند؛ به فرموده سعدی:

بدرّ یقین پرده‌های خیال      نماند سراپرده الا جلال

(بوستان ۳۵)

حافظ واژه «پرده‌دار» را در جای دیگر هم به گونه‌ای به کار برده که حاجب خاصّ بارگاه حق از آن برمی‌آید:

مُردم ز اشتیاق و درین پرده راه نیست      یا هست و پرده‌دار نشانم نمی‌دهد  
۴. شاید بتوان بیت را به فحوای این شریفه مرتبط دانست: کُلُّ شَيْءٍ هَالِكٌ إِلَّا وَجْهَهُ  
لَهُ الْحُكْمُ وَإِلَيْهِ تُرْجَعُونَ (قصص ۸۸) محمد دارابی به چنین ارتباطی قایل است.  
(لطیفه غیبی ۸۱) همچنین «نقش» را می‌توان دارای ایهام به معنای مصطلح در قمار (به اعتبار نیک و بد) دانست. (نک. ح ۱۴۹/۷).

که بر: قزوینی: چوبر؛ نیساری، با آن که اقدام نسخ «که» دارند «چو» را ترجیح داده.  
تفاوت این دو در خوانش چنین است که مطابق خانلری علامت سؤال را می‌توان هم  
در آخر لخت نخست گذارد و هم در آخر بیت، اما در ضبط قزوینی آن را تنها باید در  
آخر گذاشت و کُلّ بیت را سؤالی خواند.

۵. جمشید در شعر حافظ بیشتر چون مظهري از زوال دولت دنیوی، و گاه نیز  
حشمت و اقتدار، آمده است، مثل:

جمشید جز حکایت جام از جهان نبرد      زنهار، دل میند در اسباب دنیوی  
(درباره او، نک. ح ۹۷/۴)

۶. سعدی:

توانگرا، در رحمت به روی درویشان      میند و گر تو ببندی، خدای بگشاید  
(غ ۲۷۹)

در بیت متن، خوانش به صورت «درویش خود» (اضافه) و «درویش، خود»  
(«خود» در مقام تأکید) هر دو جایز است، اگرچه اولی هموارتر و نیز دارای رقت  
بیشتری است، چیزی چون این بیت او: خدا را، رحمی، ای منعم، که درویش سر  
کویت... (۱۴۵/۱۱)

۷. معامله: = ماجرا، امر، موضوع، جریان؛ نیز ممکن است ایهامی به معنای داد و  
ستد (به قرینه «غنیمت») داشته باشد، چنان که در این بیت از یک قصیده او با ایهام به  
هر دو معنی آمده است:

مقصود ازین معامله بازار تیزی است      نی جلوه می‌فروشم و نی عشوه می‌خرم  
۸. به نظر می‌رسد از دو شعر تأثیر گرفته باشد، یکی از کمال اسمعیل:

بر این صحیفه مینا به خامه خورشید      نگاشته سخنی خوش به آب زر دیدم  
(دیوان ۳۸۱)

(ممکن است بیت حافظ مثل کمال دارای صنعت حسن طلب نیز باشد.) دیگر از این قطعه ابن‌یمین (که «رواق زبرجد» عیناً در آن هست):

دیدم برین رواق زبرجد کتابتی      بر لوح لاجورد نوشته به زرّ ناب  
هر خانه‌ای که داخل این طاق ازرق است      گر صد هزار سال بیاید، شود خراب  
بیرون ازین رواق، بنا کن تو خانه‌ای      کو آفت خراب نیابد به هیچ باب  
(دیوان ۳۲۱)

زبرجد: و زَبَرْدَج [قلب مکانی - م] = زمرد (لسان‌العرب) جو الیقّی «زبرجد» را مثل «زمرد» معرّب می‌خواند، ولی نمی‌گوید از چه و کجا. (المعرّب ۱۷۵) فارسی آن نیز «زبرجد» است. از تفسیر الالفاظ الدّخیلة فی اللغة العربیة. کلمه‌ای است سامی، مشتق از زبرج یا زبرقه، و آن سنگی است سرخ که به زردی زند، و اصل آن «بَرَق» است و زاء زاید است. حاشیه برهان (دهخدا) ابوریحان زبرجد را با زمرد یکی و تفاوت را در نیکویی و کمیابی دانسته است. (الجماهر ۲۶۲) یوسف‌الهادی، مصحح و محقق کتاب: اگر دو قیراط از سوده زبرجد را به کسی که زهر خورده، قبل از عمل کردن زهر، بخوراند از مرگ می‌رهد. (همان ۲۶۳ ح) خواجه نصیر: «بعضی گفته‌اند: زمرد و زبرجد هر دو یکی است. و بعضی گفته‌اند: زبرجد جوهری بوده است بهتر از زمرد. و اکنون موجود نیست. و انواع بهترین زمرد را زبرجد خوانند.» (تنسوخ‌نامه ۵۶) سنگی کانی، قیمتی و شناخته از باستان، به رنگهایی چون سبز، اعم از کمرنگ و سیر. نظر کردن بسیار را بر آن، مقوای بصر می‌دانستند. (برای اطلاع بیشتر، نک. زاوش، کانی‌شناسی ۱۸۶-۱۹۱). (درباره «زمرد»، نک. ح ۱۳/۴).

۹. مهربانی: در برابر کین یا کینه یا خشم، در اشعار عرفانی می‌تواند معادل اصطلاح «لطف» در برابر «قهر» انگاشته شود.



تفسیر شعر، دست کم در بخش آغازین آن، برای من خالی از مشکل نیست، و به روشنی نمی‌دانم آیا مثلاً با توجه به کاربرد «رقیب» برای ابلیس در برخی اشعار (نک. ح ۶/۲) ابیات نخست مربوط به جلال الهی است، یا بزرگی و شکوه درگاههای اینجهانی؟ زدن پرده‌دار همگان را به شمشیر، ممکن است مربوط به سرادق الهی و سطوت جلال حق باشد، و یا بارگاه مخدوم شاعر. خود شاعر هم قرینه‌ای روشن بر این یا آن وجه به دست نمی‌دهد. البته اگر شقّ اخیر درست باشد محتوای ابیات غزل از

آن روی که همگی مربوط به امور دنیوی می‌شود (از بیت ۵ به بعد چنین مستفاد می‌شود) بر روی هم یکدست تر خواهد بود، اما اگر در ابیات اول مراد جبر و جبروت خداوندی باشد، آنگاه می‌توان گفت شاعر در آغاز از حریم وجود واجب سخن گفته و سپس به ممکنات و مقتضیات حیات انسانی پرداخته، و به تبع آن، مژده مذکور در بیت نخست نیز از سوی کسی چون هاتف غیب به او رسیده است. اگر چنین باشد باید گفت: آن پرده‌دار همگان را از دم تیغ می‌گذراند تا حرمت حریم واجب حفظ شود، و طبعاً حساب «رقیب» (ابلیس) نیز در این میان روشن است. در این حال، محلی نیز برای هیچ‌یک از نقوش «نیک و بد» اعتباری (یا بی اعتبار) باقی نخواهد بود. از این پس تا پایان شعر چند بار به زبانهای گوناگون از زوال محتوم جملگی ممکنات سخن می‌رود، از جم، نماد اقتدار، گنجهای اینجهانی، وصالهای ممکن، نکوییهای مقدور و غیره. در این بین، چیزی بیش از احسانهایی چون بخشیدن زر و زبرجد در دست و توان آدمی نیست، اگرچه این خود تنها راه او برای تشبّه یافتن به خدای او یا مظهر همه نیکیهاست. نکته دیگر: در بیت آخر، حرف از «مهربانی جانان» است، چرا؟ ظاهراً بدین دلیل که پیشتر از قهر، جبر، صولت و جلال همین «جانان» سخن گفته، لیکن اکنون می‌خواهد پرونده قضایا را ببندد. لیکن در عالم غزل نمی‌توان بیش از حد از صفات جلالی سخن گفت؛ بنابراین متوجه صفتی جمالی (مهر یا لطف) می‌شود تا کام خواننده شعر شیرین شود و شاید آن نومییدی یا فروماندگی وی در برابر سطوت جلال با حلاوت جمال تلطیف یابد.

از آنجا که مطلع و مقطع شعر، هر دو امیدبخش است شعر را بر روی هم می‌توان خوشبینانه تلقی کرد، حتی اگر لحن شاعر گاهی به اندوه از کار و بار جهان گراییده باشد، و به هر حال شادی محض را از اندیشه‌وران دردمند نمی‌توان چشم داشت.

سرانجام، نمی‌دانم آیا آن مژده آغازین، ارتباط مستقیمی با ذکر دل درویش به دست آوردن و نکویی اهل کرم دارد یا نه؟ به عبارت دیگر، آیا سپری شدن «ایام غم» شامل گشایش مشکلات معیشتی شاعر هم می‌شود یا خیر؟

در هر حال، این تحلیلی است که این نگارنده با توجه به شناختی که از طرز تفکر و تکلم شاعر دارد متمایل بدان است و یکچنین ساختار و ترتیب موضوعی برای آن قایل است.



- ۱ حسب حالی ننوشتی و شد ایّامی چند  
محرمی کو که فرستم به تو پیغامی چند؟
- ۲ ما به آن مقصد اعلی نتوانیم رسید  
هم مگر پیش نهّد لطف شما گامی چند
- ۳ چون می از خم به سبورفت و گل افکند نقاب  
فرصت عیش نگه دار و بزن جامی چند
- ۴ قند آمیخته با گل، نه علاج دل ماست  
بوسه‌ای چند برآمیز به دشنامی چند
- ۵ زاهد، از کوچه رندان به سلامت بگذر  
تا خرابت نکند صحبت بدنّامی چند
- ۶ عیب می، جمله چو گفتی، هنرش نیز بگو  
نفی حکمت مکن از بهر دل عامی چند
- ۷ ای گدایان خرابات، خدا یار شماست  
چشم انعام مدارید ز آنعامی چند
- ۸ پیر میخانه چه خوش گفت به دُردی کش خویش  
که: مگو حال دل سوخته با خامی چند
- ۹ حافظ از شوق رخ مهر فروغ تو بسوخت  
کامگارا، نظری کن سوی ناکامی چند

۱. نزاری:

محرمی کو که پیامی برد از من جایی؟      خدمتی رفع کند پیش جهان آرایی؟

(دیوان ۳۷۲)

(خدمت = نامه، که حافظ هم دارد. نک. ح ۳۶۳/۵ رفع خدمت = دادن یا گذرانیدن

نامه به کسی یا جایی)

او حدی:

کو محرم رازی که اسیران محبت      حالی بنویسند و سلامی برسانند؟

(دیوان ۱۹۵)

غزل حاضر خالی از برخی شباهتها با غزل همروال عبید نیست:

ساقیا، باز خرابیم، بده جامی چند      پخته‌ای چند فروریز به ما خامی چند

( کلیات ۷۱ )

ننوشتی: کذا قزوینی و اغلب نسخ دیگر و دفتر دگرسانیها؛ برخی طبعها: ننوشتیم، که، اگر نگوییم نادرست، دست کم نارساست، چون نامه ننوشتن را شامل گوینده هم می‌کند.

۲. بی‌تردید از سعدی گرفته است:

آنجا که تویی، رفتن ماسود ندارد      الا به کرم پیش نهد لطف تو گامی

( غ ۵۹۹ )

شما: = تو، چنان که در بیت سعدی هم مفرد است. (نک. ح ۲/۷).

سخن از کوشش معشوق، چونان مهمترین شرط، در برابر کوشش عاشق است، اگرچه این کوشش نیز فرض عین بر محب صادق است. این قضیه هم مثل همان «باد شرطه» است که تا از آن سو نوزد، کوشش کشتی‌نشتگان یا کشتی‌شکستگان قرین توفیق نخواهد بود. (نک. ح ۵/۲). در عرفان هم تأکید می‌شود که عاشق نه بدون رنج می‌تواند به گنج وصل برسد، و نه به صرف رنج. جامی از ابوسعید خرازی، از عرفای بزرگ، نقل کرده است که: «هر که گمان برد به کوشش توان رسید رنجی کشیده بیهوده، و هر که تصور کند که بی‌کوشش توان رسید راه از پیموده؛ رباعی:

از رنج، کسی به گنج وصلت نرسید      وین طرفه که بی‌رنج، کس آن گنج ندید

هر کس که دوید، گور نگرفت به دشت      لیکن نگرفت گور جز آن که دوید»

(بهارستان ۳۲)

۳. خود خواجه:

چو گل نقاب برافکند و مرغ زد هو هو      منه ز دست پیاله، چه می‌کنی؟ هی هی

۴. قند آمیخته با گل: = جُلاب، شربت گل قند، شربت قند و گلاب، که با جوشاندن برگهای گل سرخ همراه با قند یا شکر به عنوان مقوی و مفرح می‌ساختند، چنان که خود گفته است:

شربت قند و گلاب از لب یارم فرمود      نرگس او، که طبیب دل بیمار من است

(نیز نک. ح ۵۲/۷).

دشنام: درباره دشنام دادن دلدار و دشنام دوستی دل داده، نک. ح ۳/۷.

می‌توان در بیت قایل به لف و نشر شد، و در این صورت «قند» ایهامی به بوسه

(شیرین) خواهد داشت و دشنام هم «گل» (از جهت زیبا و خوش نمودن آن برای عاشق) خوانده می‌شود، چه لب یار بی شباهت به گلبرگ نیست. در هر حال، بیتی است شوخ و طیبت آمیز، و شاعر به معشوق می‌گوید: تو بوسه را بده، هرچند آمیخته به دشنام باشد. «فحش از دهن تو طیبات است» و من خریدار آن.

۵. خود حافظ، با نظیر همین طنز:

زاهد، از ما به سلامت بگذر، کاین می لعل

دل و دین می برد از دست بدان سان که مپرس

خراب: اینجا به نظر می‌رسد نه مست کامل است و نه ویران بلکه همان است که از «فاسد» اراده می‌شود. البته ممکن است کسانی معنای مست را هم از آن به طریق ایهام اراده کنند، با این توجیه که مصاحبت رندان بدنام به باده‌خواری و مستی نیز منجر می‌شود، ولی به هر حال معنایی تکلف آمیز خواهد بود.

صحبت: در اینجا هم مثل تمامی موارد دیگر، مطابق تداول قدیم به معنای مصاحبت و همنشینی و معاشرت است. این در حالی است که در روزگار ما به معنای حرف زدن و سخن به کار می‌رود، که این نیز معنایی است مجازی با علاقه لازم و ملزوم، یعنی ذکر لازم (مصاحبت) و اراده ملزوم (حرف و سخن، از آن روی که در همنشینی معمولاً سخن نیز گفته می‌شود).

۶. انوری، هم در توصیه به پیروی از حکمت و فروگذاردن قبول عوام:

انوری، بهر قبول عامه چند از ننگ شعر؟

راه حکمت رو، قبول عامه گوهرگز مباش

(دیوان ۲، ۶۵۹)

خود حافظ:

باده خور، غم مخور و پند مقلد منیوش      اعتبار سخن عام چه خواهد بودن؟  
حکمت: ایهامی به، یا کنایتی از، شراب، از این روی که اهل عشق هر حکمتی را مضمحل در آن می‌دیدند:

جز فلاطون خم‌نشین شراب      سر حکمت به ما که گوید باز؟

و نیز در ساقینامه: ... خرابم کن و گنج حکمت ببین.

شاید بتوان به ایهامی از نوع ساختاری، یا اختلاف خوانش، در لخت یکم نیز قایل شد، بدین شکل: عیب می، جمله چو گفתי هنرش، نیز بگوی... که رابطه را معکوس می‌کند، گو این که پیداست خوانشی روان و خوشگوار نیست، بلکه بیشتر به جستن مفرّ از اتهام گرایش به باده شبیه است.

و اما عیب و هنر (زیان و سود) شراب شاید ناظر به کریمه مشهور باشد: یَسْئَلُونَكَ عَنِ الْخَمْرِ وَالْمَيْسِرِ قُلْ فِيهِمَا إِثْمٌ كَبِيرٌ وَمَنَافِعُ لِلنَّاسِ وَإِثْمُهُمَا أَكْبَرُ مِنْ نَفْعِهِمَا (بقره ۲۱۹) که به منافع از مَی (و قمار) اشاره دارد، اگرچه گناه این دو را بیش از سودشان می داند (که در شعر به طبع این نسبت معکوس شده است). اسمعیل جرجانی بحثی دقیق دارد در عیب و هنر شراب؛ درباره هنر آن: «طعام را هضم نیکو کند و خلطهای نامعتدل را اندر تن معتدل کند و خون را پاکیزه کند و رنگ و روی مردم نیکو کند و ناقهان [آنان که در نقاهت اند - م] را فربه کند و صفرا که با خون آمیخته باشد به ادرار بیارد [...] و قوّت روح مردم زیادت کند و خون را اندر تن مردم گوشت گرداند و تندرستی نگاه دارد [...] و غذا به همه تن رساند و سُدّها [= سُدّه ها، بستگیها - م] بگشاید [...] و خواب خوش آرد.» (نک. ذخیره خوارزمشاهی، کتاب سوم ۱۶۴-۱۶۵. تمامت گفتار چهارم از کتاب سوم به شراب و مطالب و جوانب مختلف آن اختصاص دارد). و اما در باب نفی حکمت و سودمندیهای آن به خاطر دل عوام، هیچ فرزانه راستینی چنین کاری نمی کند و نباید بکند، زیرا خود گواه صدق بی صداقتی و نفاق و ریاست. بنگریم به سخن شمس تبریز: «مراد در این عالم با این عوام هیچ کاری نیست. برای ایشان نیامده ام. این کسانی که راهنمای عالم اند به حق، انگشت بر رگ ایشان می نهم.» (مقالات ۸۲)

۷. گدای خرابات: یا گدای میکده و همانندهای آن همواره مورد تجلیل غزلسرایان بوده است، از جمله حافظ:

گدای میکده ام، لیک وقت مستی بین      که ناز بر فلک و حکم بر ستاره کنم

طنز بیت به احتمال بسیار متوجه زاهدان است، اگرچه بدون ذکر نام ایشان، زیرا در برابر گدایان خرابات معمولاً زهاد قرار می گیرند، طنزی که از طریق جناس ناقص «انعام - آنعام» (= چارپایان) حاصل می شود.

۸. پیر میخانه: همان پیر خرابات، پیر دردی کش، پیر می فروش یا باده فروش، پیر مغان و امثال اینهاست؛ سفارش او هم از مقوله توصیه به حفظ حرمت و حریم اسرار عشق، با بهره گیری از ایهام تضاد «سوخته» و «خام».

۹. کامگارا: صفت «کامگار» عادتاً به ممدوح تعلق می گیرد، اگرچه منع و مشکلی هم در اطلاق آن به محبوب «نازپرورد تنعم» وجود ندارد.

شعر یکی از گویاترین نمونه‌ها برای تغییر مخاطب است، که خود از ویژگیهای ساختار متنوع معنایی، و در سطحی کلی، کل شعر گذشته پاریسی است. برای مثال، به ترتیب بیت‌های ۱ و ۲ خطاب به معشوق یا به هر حال فرد مورد علاقه شاعر، بیت ۳ به عامه خوانندگان شعر، بیت ۴ به معشوق یا هر فرد بدل از او، بیت ۵ و احتمالاً ۶ به زاهد، بیت ۷ به هر عاشق صادق یا رند راستین، و در آخر هم خطاب به مخاطبی دلخواه، خواه با توجه به لحن عاشقانه، او را معشوق بگیریم، و خواه به قرینه «کامگار» ممدوح. (پیشتر هم ذکر شده که در غزل، به‌ویژه پس از حدود سده هفتم، ممدوح هم اغلب به صورت محبوب توصیف و به لحن عاشقانه مورد خطاب قرار می‌گیرد، که این هم خود یکی از مشکلات موجود در باب تشخیص این دو از یکدیگر برای خواننده است.)

- ۱ دوش، وقت سحر، از غصّه نجاتم دادند  
و ندر آن ظلمت شب، آب حیاتم دادند
- ۲ بیخود از شَعشَعه پرتو ذاتم کردند  
باده از جام تجلّی صفاتم دادند
- ۳ چه مبارک سحری بود و چه فرخنده دمی  
آن شب قدر که این تازه براتم دادند
- ۴ بعد ازین، روی من و آینه وصف جمال  
که در آنجا خبر از جلوه ذاتم دادند
- ۵ من، اگر کامروا گشتم و خوشدل، چه عجب؟  
مستحق بودم و اینها به زکاتم دادند
- ۶ هاتف، آن روز به من مژده این دولت داد  
که بران جور و جفا صبر و ثباتم دادند
- ۷ همّت حافظ و آنفاس سحرخیزان بود  
که ز بند غم ایام نجاتم دادند

۱. دوش: در اشعار غالباً تعین زمانی ندارد و چنان نیست که لزوماً و دقیقاً به معنای شب قبل باشد، بلکه شاعران در بیان احوال عارفانه‌ای که می‌گویند برایشان پدید آمده، به یک «دیشب» یا «دوشینه» و یا «دی» نامعلوم اشاره می‌کنند. خود تجربه عرفانی معمولاً از انگاره‌های زمان به معنای شناخته تبعیت نمی‌کند، هرچند در عالم واقع چیزی بیرون از حیطه زمان و مکان روی نمی‌دهد. بنابراین، «دوش» و نظایر آن را غالباً باید در ظرف یک گذشته نامشخص یا بهانه‌ای برای بیان یک حال یا تجربه عرفانی تلقی کرد.

غصّه: از آن روی که سبب خشکی دهان و حلق می‌شود، بعید نیست «آب» در برابر آن با توجه به همین امر نیز آمده باشد، به‌ویژه که از جانب شاعری با دقتهای فوق‌العاده چون حافظ گفته شود.

ظلمت شب: آن را به دو طریق می‌توان تعبیر کرد، که شاید هم بتوان این دو را با هم

جمع کرد: یکی این که شب از دیرباز نماد همه تیرگیها، پلیدیها و تباهیهای ممکن بوده، چنان که «غصه» ذکر شده را هم می توان در همین گستره وسیع مفهومی قرار داد. دیگر این که شب تا سحر معمولاً برای اهالی عرفان بهترین هنگام برای فرورفتن در حالات و عوالم عرفان، معاملات قلبی، راز و نیاز و ندبه، دریافت پیامها از مصادر مورد نظر و امثال اینهاست، یعنی زمانی که به گفته خود ایشان درهای عرش و آسمان گشاده است. نجم رازی، در ضمن بیان زاری و انابه حضرت آدم به هنگام نزول به این جهان می گوید: «و این معنی در شب زیادت افتد، زیرا که به روز نظر او به محسوسات مشغول شود و در شب مشغولی کمتر بود، گریه و زاری بیشتر باشد.» (مرصاد ۱۰۶)

و اما شعر حکایت از تجربه ای چون وصال دارد، یا به تعبیری «تجربه اوج» peak experience در اصطلاح روانشناسی. این تجربه معمولاً در مورد آفرینندگان آثار ادبی و هنری صدق می کند که دارای عواطف و تخیلاتی نیرومندند، به خلاف دسته ای دیگر که کمتر از این ویژگی برخوردارند، مثلاً منتقدان، مفسران، شارحان و تحلیلگران این آثار، که چون معمولاً خودشان فاقد تجاربی از قبیل اوج یا حالت خلسه و جذبه اند چه بسا به دیده انکار به تجارب روحی اهل شعر و هنر می نگرند. باری، تجربه اوج یا وصول به غایت، که در افراد «خودشکופا» فراوان روی می دهد، رویدادی است معمولاً دوره ای و زودگذر، که در آن، شخص به ناگهان یک حالت ماورایی و نیرومند از خودآگاهی پیدا می کند که با نوعی درک متعالی، سرخوشی شدید، احساس یکی شدن با طبیعت و جهان و تغییر احساس و دریافت از زمان و مکان همراه است. این تجربه قوی غالباً در افرادی روی می دهد که از نظر روانی سالم اند (برخلاف پندار عده ای که نادانسته آن را به برخی اختلالات روانی منسوب می دارند) و ممکن است آثاری مفید و دیرپا نیز بر جای بگذارد. (Kaplan & Sadock's Synopsis of Psychiatry, p.224) گفتنی است این گونه تجربه ممکن است در عده ای با مصرف مواد یا داروهایی خاص پدید آید، اما در امثال عطار، مولانا و حافظ، به دلیل شخصیت والای معنوی و قوت نیروی دماغی، بر اثر محرک درونی روی می دهد، و اگر اینان را «خودشکופا» می خوانند از همین روی است. زرین کوب این شعر را از مقوله رؤیای صادق و صالحه می داند. (از کوچه زندان ۹۸) نیز در پاسخ به این که آیا حافظ خود دارای تجربه عرفانی بوده است یا نه، معتقد است: بعید است کسی که این احوال را یافته و گفته از آن لحظات درخشان تجربه عرفانی بی بهره بوده باشد. (همان ۱۵۱)

۲. شعشعه: برگرفته از «شعشعة» در عربی به معنای آمیختن آب به شیر (صحاح، لسان العرب) در پارسی: تابندگی، تابناکی، شعشعة جمال فلان (دهخدا، یادداشت مؤلف)

ذات: نفس هر چیز و جوهر آن (خوارزمی، مفاتیح العلوم، قاهره ۱۴۰۱ هـ، ۱۸) در اصطلاح متکلمین و فلاسفه اسلامی، گاه مقابل «غیر»، گاه برابر «صفت» و گاهی هم مقابل «عَرَض» به کار رفته. در معنای اول، مراد از آن نفس (= خود) و در معنای دوم و سوم به ترتیب اصل شیء و جوهر است. ذات ثابت است، اما صفات و أعراض دگرگون می‌شوند. نیز ذات قائم به خود است، ولی اعراض و صفات چنین نیستند. ذات نزد صوفیه گاه در برابر اسم و اسماء به کار می‌رود، که مراد از آن حقیقت حق است، در مقابل اسماء حق که حجاب و نقاب وجود حق است. گاهی هم مقابل «غیر» (= ما سویی و غیر حق) است. ذات، گذشته از مفهوم کلامی یاد شده، در فلسفه و منطق دارای معانی دیگری است. (دایرةالمعارف تشیع ۸، و: مصاحب، هردو در ذیل «ذات») (نیز نک. «صفات» در زیر.)

صفات: خوارزمی در ذیل «عرض» (= صفت): یعنی حالت جوهر، مانند حرکت در متحرک، سفیدی در سفید، و سیاهی در سیاه. (پیشین، همان جا) صفات خداوند از مباحث الهیات اسلامی است، و در اصطلاح علم کلام، هرچه عَرَض و قائم به دیگری باشد، مانند سفیدی و جز آن، که قائم به نفس نیست بلکه قائم به جسم است. صفت در برابر «ذات» قرار دارد، که قائم به خود است. هر لفظی که دلالت بر ذات کند، بدون در نظر گرفتن صفتی برای آن، «اسم» نامیده می‌شود، مانند انسان، مرد، زن. و هر لفظی که اسم را توضیح یا توجیه کند، آن را «صفت» می‌خوانند. پس «صفت» در معانی، مقابل «ذات» و در الفاظ، مقابل «اسم» است. در تعریفی فلسفی، هر چیزی که در موجودات خارجی، قائم به نفس خود باشد «ذات» نام دارد، و اسمی که بر آن دلالت کند اسم ذات است، مثل مرد، اسب؛ و آنچه قائم به غیر است «عرض» نامیده می‌شود، که آن را «صفت» نیز گفته‌اند، مثل سرخ، سبز. هر لفظی که به اعتبار صفتی از صفات دلالت بر ذات کند نیز «صفت» نام دارد، چون عالم. ذات بدون صفت دارای اعتبار است، ولی صفت بدون ذات، فی نفسه اعتباری ندارد. صفات خداوند را به اقسام مختلف تقسیم کرده‌اند: ثبوتی و سلبی، صفات ذات و صفات فعل، صفات محسوس و معقول. در این باره میان متکلمان فِرَق مختلف و نیز فلاسفه اختلاف بسیار است. (دایرةالمعارف تشیع ۱۰، و: مصاحب، هردو در ذیل «صفت»؛ نیز در مورد صفات



خداوند، نک. دایرةالمعارف تشیع، ذیل «صفات الله». اشاعره صفات خدا را جدا یا منفصل از ذات او می‌دانند، اما شیعه صفات را جزء ذات خدا دانسته‌اند. (نک. شیخ طوسی، تمهیدالاصول، ترجمه مشکوةالدینی ۱۳۹-۱۴۰). در میان عرفا هم نظیر همین بحثها و اختلاف اقوال وجود دارد. مثلاً شیخ صدرالدین رومی صفات خدا و اسماء او را مترادف یا دارای یک معنی می‌داند، ولی شیخ سعدالدین حموی (یا حمویه) می‌گوید که در قرآن و احادیث، اسمای حق مترادف نیستند و شاید باشند، زیرا حکیم هرگز دو لفظ نمی‌گوید که آن دو را یک معنی باشد. (نسفی، مقصد اقصی ۲۳۶) در باب تعداد اسماء و صفات حق: «اسماءِ حُسنی نامعدود است و صفات عُلّی نامحدود.» (مصباح الهدایة ۲۳) تجلّی حق را هم به تجلّی ذات و تجلّی صفات تقسیم کرده‌اند. (نک. جامی، نقدالنصوص ۱۱۵؛ نیز «تجلّی» در: ح ۱/۱۴۸).  
 ۳. ناصر بخارایی:

زلفت، که به هر حلقهٔ مشکین هنری داشت

مانند شب قدر، مبارک سحری داشت

(دیوان ۲۱۴)

شب قدر: نزد عارفان شب تجلّی یا وصل؛ گاهی آن را کنایه از نزول انسان به این جهان یا خلق او آورده‌اند. عده‌ای آن را با شب برات یکی دانسته‌اند و عده‌ای نه. ابوریحان: «و اندر ماه رمضان لیلة القدر است، آنک جلاله او اندر قرآن پیدا آمده است. و گفتند که او را به دههٔ پسین جویند. و نیز گفتند به طاقهای این دهه. و چون مجهول بود بیشتر گمانی بر شب بیست و هفتم افتاده است اندر باب او.» (التفهیم ۲۵۲) (برای اطلاع بیشتر، نک. ح ۱/۳۰).

برات: در عرف بازرگانان به معنی نوشته‌ای که به واسطهٔ آن، دولت بر خزانه یا بر حکام یا تاجری بر تاجری دیگر حواله و جهی دهد، و آن را به «بروات» جمع بندند، و آن عربی است و در اصل «براءة» بوده است به معنی بری الذمه گردیدن از دین، و صواب در جمع آن «براءات» یا «بروات» است. (قزوینی، تعلیقات چهارمقاله ۱۷۰، به نقل از معین، حاشیهٔ برهان؛ نیز نک. شمس الدین محمد آملی، نفایس الفنون ۱، ۳۱۱؛ حسن انوری، اصطلاحات دیوانی دورهٔ غزنوی و سلجوقی، و شمس شریک امین، فرهنگ اصطلاحات دیوانی دوران مغول، هردو در ذیل «برات»). شب برات: «و شب پانزدهم از ماه شعبان بزرگوار است و او را شب برات خوانند. و همی پندارم که این از قبل آن است که هرک اندرو عبادت کند و نیکی به جای آرد بیزاری یابد از دوزخ.» (ابوریحان،

پیشین، همان جا) پیدا است که او نیز «برات» را از «براءة» گرفته است. = چَک (واژه پارسی، که معرّب آن «صَک» است. جوالیقی، المعرّب ۲۱۲ ح) شب چک = لیلۃ الصّک؛ نامگذاری از آن است که گویی در این شب، برات یا چک یا حواله بهشت ایزدی می‌یابند و یا به قول عرفا به وصل یا لقای حق می‌رسند.

۴. نجم رازی: «و به حقیقت بدانک انسان آینه ذات و صفات حق است، چون آینه صافی گشت به هر صفت که حضرت برو تجلّی کند بدان صفت درو متجلّی شود. هر صفت که از آینه ظاهر شود تصرّف صاحب تجلّی بود نه از آن آینه؛ او را پذیرای عکس آن بیش نیست چون صافی بود. سرّ خلافت این است که او مظهر و مظهر ذات و صفات خداوندی باشد.» (مرصاد ۳۲۲) می‌بینیم نجم سخن از «عکس» (= بازتاب یا پرتو) می‌گوید، و حافظ نیز در بیت ۲ «پرتو» و در بیت حاضر «آینه» آورده، زیرا این واژه‌ها گویای تجلّی غیر مستقیم ذات حق‌اند، و می‌دانیم که ورود و تفکر در ذات حق منع شده است: تفکر وافی آلاء الله و لا تفکر وافی ذاته. به همین سان آگاهانه می‌گوید در آن آینه به او «خبر» از جلوه ذات الهی داده شده، و پیدا است چه مایه فرق میان «خبر» و «عیان» هست.

۵. شاعر خود را در مقام فقیر و مسکینی گذارده که زکات به او می‌دهند، و این کامیابی و شادی روح، در حکم همان زکات اعطایی به او به دلیل ثبوت استحقاق وی است، اگرچه «مستحق» هم به معنای سزاوار است، و هم فقیر.

۶. صبر: در قرآن کریم آیات فراوان در توصیه به صبر و بشارت به صابرین آمده است، چون: إِنَّ اللَّهَ مَعَ الصَّابِرِينَ، در خاتمه چند آیه، یا: وَاللَّهُ يُحِبُّ الصَّابِرِينَ (آل عمران ۱۴۶) ابوطالب مکی در قوت القلوب صبر را از مقامات یقین می‌داند و از قول علی (ع) می‌آورد که: اسلام بر چهار ستون بنا شده است: یقین، جهاد، عدل و صبر. (رجایی، فرهنگ اشعار حافظ ۳۷۱؛ نیز در این باره، نک. زیر عنوان «صبر» ۳۷۱-۳۷۷). فروزانفر: «صبر مخفف "صبر" (به کسر دوم) عصاره گیاهی است شبیه به برگ کلم و بسیار ضخیم و بیخش به قدر شلغم، که از یک بیخ زیاده برده عدد می‌روید و مملوّ از رطوبت در غایت تلخی، و آن را قدما برای پاک کردن امعا به کار می‌برده‌اند و از انواع مسهل است [...] جع: تاج العروس، بحر الجواهر، تحفه حکیم مؤمن، مخزن الادویه در ذیل "صبر."» (شرح مثنوی ۲، ۶۴۰) یزدگردی تبدیل کسره را به سکون به ضرورت شعری می‌داند و بر آن است که سکون آن جز به همین ضرورت جایز نیست، اگرچه مردم نیز به سکون باء می‌گویند. (برای اطلاع بیشتر، نک. نفثة المصدور، حواشی مصحح ۴۷۶).

سعدی درست از همین روی است که می‌فرماید:

مُنشین تُرُش از گردشِ ایام، که صبر تلخ است ولیکن بر شیرین دارد  
(گلستان ۷۱)

این بیت مشهور هم در توصیه به صبر به نام حافظ آورده شده، ولی از او نیست  
(نک. غ ۲۲۸):

صبر و ظفر هر دو دوستانِ قدیم‌اند بر اثر صبر، نوبتِ ظفر آید  
(دهخدا، امثال و حکم ۲، ۱۰۵۲)

شاخ نبات، معشوقی مجعول: قزوینی، سایه و چندین طبع دیگر پس از بیت متن  
افزون دارند:

این همه شهد و شکر کز سخنم می‌ریزد

اجر صبرِ است کزان شاخ نباتم دادند

نیساری هم بیت را اصیل دانسته، اگرچه در برخی از قدیمترین نسخ مبنای کار ایشان نیست. (دفتر دگرسانها ۱، ۶۲۵) البته در خوبی بیت تردیدی نیست، به‌ویژه ایهام تضاد «صبر» با «شهد و شکر». افراد فراوانی، اغلب از عامهٔ حافظ‌دوستان، از همین بیت معشوقی را به نام «شاخ نبات» برای خواجه ساخته‌اند، خواه آن را نام او دانسته باشند و خواه استعاره‌ای از او. قضایا هم به مرور صبغهٔ اعتقادی به خود گرفته، چنان که عوام حتی به او قسم می‌خورند یا شاعر را برای اجابت نیات خودشان به این موجود بر ساخته قسم می‌دهند: «ای حافظ، تو را به شاخ نبات قسم که...» این استنباط ظاهراً بدین طریق حاصل شده که عبارت «اجر صبرِ است کزان شاخ نباتم دادند» را به جای برداشت معنای درست و مراد شاعر، یعنی: این اجرِ صبرِ تلخی است که به واسطهٔ یا بر اثر آن به من شیرینی وصال و کامیابی دادند، تعبیر کرده‌اند به «صبر از آن شاخ نبات». اگرچه «صبر از کسی یا چیزی» هم در جای خود به معنایی چون شکافتن در فراق یا غیاب کسی یا چیزی، فراوان به کار می‌رود (مثل بیت سعدی: چنانست دوست می‌دارم که گر روزی فراق افتد / تو صبر از من توانی کرد و من صبر از تو نتوانم؛ غ ۴۱۴) اما تمامی ماجرا زادهٔ همین خبط و خلط است. «شاخ نبات» یا «نبات» در دیگر ابیات حافظ هم معنایی بجز شیرینی (البته همراه با ایهام «نبات» به گیاه به دلیل نیشکر) ندارد:

حافظ، چه طرفه شاخ نباتِ است کلک تو کش میوه دلپذیرتر از شهد و شکر است؟

کلک حافظ شکرین میوه نباتیست، بچین که درین باغ نبینی ثمری بهتر ازین دیگران هم در ردّ قول به معشوقی بدین نام با تردید در آن سخن گفته‌اند، از ادوارد براون تا حسینعلی هروی، که قول براون را در تاریخ ادبی ایران ۳، از سعدی تا جامی ۳۱۳ نیز نقل کرده است. (شرح غزل‌های حافظ ۱، ۱۳۳) البته توضیحی دقیقتر درباره علت اشتباه یا بدخوانی و بدفهمی (چنان که رفت) نداده‌اند.

گفتنی است دیگر شعرا هم قلم را به شاخ نبات مانده کرده‌اند، به دلیل شیرینی سخنانی که از آن فرومی‌ریزد؛ مثلاً انوری، در وصف قلم:

نی نی، چو به حق درنگری شاخ نباتیست

بس پیر و چو اطفال هنوزش غم شیر است

(دیوان ۱، ۷۲)

استاد زنده‌یاد، سید جعفر شهیدی، در توضیح آن: شاخ نبات = شاخه نبات؛ رستنی، روئیده؛ اضافه اختصاصی، و مقصود از آن قلم است. (شرح لغات و مشکلات دیوان انوری ابیوردی ۱۸۳)

از اشتباه یاد کردیم، اما «هنرش نیز بگوییم» و آن اولاً از خوش ذوقی سازندگان چنین معشوقی است که شاخ نبات را استعاره از زنی شیرین و خوش قامت گرفته‌اند، و ثانیاً از کاربرد «صبر از...» به معنای پیشگفته آگاه بوده‌اند. اما راه دور نرویم، به نظر می‌رسد اسلامی ندوشن هم عبارت را چون همان عده خوانده، چون در ضمن بحث در این باره و در نقد نظر خانلری (که نوشته: شاخ نبات نام مطربی در زمان کریمخان زند بوده و شاید نام خود را از دیوان حافظ گرفته باشد: دیوان ۲، ۱۱۹۸) می‌نویسد: در بیت «این همه شهد و شکر» کنایه از شاخ نبات فرد معینی است... («دنباله حکایت حافظ»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، س ۲۵، ش ۱-۴، پاییز ۱۳۶۷، ص ۱۱۳). به راستی کدام «فرد معین»؟ ظاهراً همان خوانش نادرست از «صبری کزان» سبب شده تا ایشان چنین استنباطی بفرمایند. به گمان من از یکچنین استنباطی تا قایل شدن به «فرد معینی» به نام «شاخ نبات» راه درازی نیست.

و اما به نظر این نگارنده می‌رسد که یک معنای «شاخ نبات» همین «نبات شاخه» یا «شاخه نبات» (یعنی نبات بلند و خرد نا کرده) باشد که امروزه هم می‌گویند.

۷. همت: اینجا هم دعا و نفس صدق و اراده از دور است. (نک. ح ۱۲/۱۲). در موارد بسیاری که شاعر به فیض و فلاحی که به آن رسیده اشاره می‌کند سخن از سحرخیزی در میان است، چون:

به خدا که جرعه‌ای ده تو به حافظ سحرخیز

که دعای صبحگاهی اثری کند شما را

صبح خیزی و سلامت‌طلبی، چون حافظ هر چه کردم، همه از دولت قرآن کردم

\* \* \*

مطلب نخست در باب این شعر، احتمال بسیار تأثیرپذیری آن از این غزل مولانا است:

|                            |                               |
|----------------------------|-------------------------------|
| درون ظلمتی می‌جو صفاتش     | که باشد نور و ظلمت محو ذاتش   |
| در آن ظلمت رسی در آب حیوان | نه در هر ظلمت است آب حیاتش... |
| بپوشیده ز خود تشریف فقرش   | هم از یاقوت خود داده زکاتش... |
| شب قدر است او، دریاب او را | امان یابی چو برخوانی براتش    |

(کلیات ۳، ۹۱، غ ۱۲۳۳)

به نظر می‌رسد حافظ مفاهیم و مفردات این شعر را در غزل خود پخش کرده، بدین سان که مثلاً مضمون بیت اول مولانا را در وسط شعر خود آورده، و بر همین قیاس؛ برای نمونه: آب حیات در ظلمت شب، برات شب قدر، ذات و صفات، زکات دادن به کسی به دلیل فقر. البته نکته‌ای که باید بدان توجه داشت این که اخذ تأثیراتی از این و آن در بیان تجربه، چیزی است و خود تجربه چیزی دیگر، یعنی به صرف این تأثیرگیری، منطقاً نمی‌توان در اصل یا نفس تجربه شک کرد یا از بود و نبود آن سخن گفت. آیا مثلاً با وجود شباهتهایی مسلم از جهت زبان و نحوه تعبیر تجربه می‌توان خود حال را زیر سؤال برد؟ اگر چنین باشد عملاً باید در مورد اصل احوال عارفان شاعر و دست کم اغلب احوال مطرح شده در این اشعار به دلیل برخی اقتباسهای مضمونی یا زبانی شک کنیم.

مطلب دیگر این که این غزل از جهت محتوایی، بهترین نمونه جنبه انفسی عرفان در میان اشعار حافظ است، یعنی بُعد درونی و مجرد آن. (نمونه نیکوی جنبه آفاقی عرفان، یعنی تأمل و تفکر در پدیدارها و آفریده‌ها در جهان بیرونی از نظرگاه پیوند آنها با آفریننده، را در غزل «خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت...» بررسی‌دیم؛ برای سنجش با غزل حاضر، نک. ح غ ۱۷). غزل کنونی تماماً بر حول احوال و عوالم درونی، ذهنی یا انتزاعی است، یعنی حالات و یافته‌هایی که شاعر مدعی رسیدن به آنهاست و تنها خود از چیستی و چگونگی آنها آگاه است و برای دیگران در حکم

دُرّجی در بسته و غیر قابل حس و لمس و درک. (این که می‌گوییم «مدّعی» نه از دید نفی و انکار بلکه از آن روی است که این احوال در مورد عرفا از آن مقوله نیست که بتوان از طریق منطق تأیید یا تکذیب کرد.) این راهم لابد به یاد دارید که در بحث از غزل ۱۷ گفتیم که جنبهٔ انفسیِ عرفان، از این جهت که اساساً بنیاد نگرش و بینش عرفانی و غایت آن بر امور تجریدی است، مسلماً مهمتر و نیز ارزشمندتر از جنبهٔ آفاقی است، اما این داوری از حیث اصل موضوع است، در حالی که از دیدگاه کارکرد و ارزش شعری ایده‌های عرفانی، درست به عکس است، زیرا اصولاً و عملاً این جنبهٔ آفاقی آن یعنی نگرستن به اشیا و امور و پدیدارهای واقعی و خارجی است که در عالم شعر آفرینندهٔ بدیع‌ترین تصاویر و حسّی‌ترین تعبیر است که بیشترین جذابیت و جمال را برای خواننده پدید می‌آورد، چیزی که کمتر ممکن است در نوع انفسی ایجاد شود. بدیهی است خود اهل تصوف و عرفان از آن روی که بیشترین توجه را به موضوع و محتوای عرفانی دارند، معمولاً از این نوع بیشتر لذت می‌برند و ستایش می‌کنند، اگرچه آن گروه از شاعران عارف که در عالم شعر فراست و ذوق بیشتری دارند (چون مولانا و عراقی) در سرودن شعر به‌ویژه غزل بیشترین توجه را به جهات و جوانب حسّی مبذول می‌دارند، ضمن این که شاعران عرفانگرا (مثل سعدی و حافظ) از حیث توجه به جنبه‌های مذکور مستغنی از هر گونه تأکید و تمجیدند. این نیز ناگفته پیداست که در مورد شعرای گروه نخست، مطابق آنچه گفتیم، غایت تمامی توصیفات و تصاویر محسوس آنان چیزی بجز امور و معانی مجرد نیست، در حالی که چنین حکمی را در مورد کلّ اشعار گروه دوم نمی‌توان کرد.

باری، در مباحث پیشین اشاره کرده بودم که این غزل حافظ نسبت به دیگر غزل‌های او بیشتر حاوی اصطلاحات خاص تصوف و عرفان (اصطلاحات خاص مجرد تصوف) است، هرچند از این لحاظ هم قابل قیاس با غزل‌های مملوّ از مصطلحات عارفان ناظم وابسته به شعر تعلیمی و مدرسی تصوف نیست. به هر حال به این عناصر شعر بنگریم: ظلمت، آب حیات، شمشعه، پرتو، ذات، صفات، تجلّی، جلوه، جمال، زکات استحقاق، هاتف، صبر، همّت و غیره. یکایک ابیات هم، به تبع این گونه عناصر مجرد، از عوالم نهفته و در بستهٔ درونی حکایت دارد، همچون: نجات یافتن گوینده در سحرگاه از غصّه‌ای که معلوم نیست چه و از چه بوده، آب حیاتی که نوشیده، انوار و تجلیاتی که دریافته، مفاهیم پیچیده‌ای چون مستی از پرتو ذات و جلوهٔ صفات الهی، کامروایی و نشاطی کاملاً درونی، مژده‌ای که برای این سعادت

دریافت کرده، و بالاخره نفس صدق گوشه گیران صبح خیز که او را از غم رها نده، همه و همه بیرون از حوزه حس و به دور از دسترس مخاطب عام شعرند. غزل به نظر عده‌ای از حیث نفس عرفان «عرشی» است، لیکن به گمان این کمترین از نظرگاه هنری در اوج و عرش نیست، و شاید جز فصاحت بیان هیچ گونه برجستگی ویژه‌ای ندارد. باز یادآور می‌شوم: در هر گونه بررسی و ارزیابی باید نخست معیار و مناسط را مشخص و از خلط اعتبارهای کاملاً متفاوت با همدیگر خودداری کرد. به همین لحاظ در اینجا به جرأت و صراحت می‌گوییم: این غزل اوج عارفانگی در تمامی غزل‌های او (به لحاظ یاد شده) است، ولی اعتلای شعری و هنری را چه عرض کنم. آیا فرضاً حتی یک تصویر یا تعبیر درخشان یا یک شگرد ظریف بدیعی همچون دیگر اشعار او در آن می‌بینید؟ نباید هم ببینید، زیرا هیچ یک از مفاهیم ذهنی بیان شده از گونه‌ای نیست که قابلیت بیان تصویری، جاندار و جذاب را داشته باشد. این در حالی است که در غزل ۱۷ (نقطه مقابل آن از حیث جنبه آفاقی عرفان) دیدیم چگونه با بهره‌گیری از بنمایه‌های حسی به سنجش دلدار با یکایک پدیدارهای زیبا یعنی هریک از گل‌ها پرداخت، چنان که هریک از آن‌ها از جهتی در برابر این محبوب به شرم و تشویر افتاد، با تصاویری یک از یک گویاتر و دیدنی‌تر؛ هرچند آنها هم مطابق قاعده عرفان در نهایت به مفاهیم مجرد راه می‌برند، ولی سخن تنها بر سر چگونگی بیان تجارب درونی است. آری، روح تجرید و انتزاع، شعر را، که مهمترین جلوه حسی و عینی آن صور خیال است، از نظرگاه شعری و هنری به نزول می‌افکند، مگر این که تصاویر آن، اگر هم به تمامی محسوس نیست، دست کم از نوع معقول به محسوس باشد. هنر عظیم سعدی در غزل این است که حتی تجریدی‌ترین معانی عرفانی را آنچنان با حسی‌ترین تصاویر و زنده‌ترین تجسیم برای خواننده بیان می‌دارد که هنوز عده‌ای عشق و معشوق او را، حتی در عارفانه‌ترین غزل‌هایش، از گونه بشری و شهوی می‌پندارند، تا جایی که مصحح نامور آثار او، فروغی، ۵۹ غزل او را (که به زعم خود ایشان حاوی اخلاق و اندرز و به اصطلاح بی‌ضررند) از بقیه (۶۳۷ غزل [!]) جدا و به صراحت به والدین جوانان توصیه می‌کند نگذارند این جوانان معصوم جز این ۵۹ غزل شیخ را بخوانند، ضمن این که چند بار بر «مغالزه‌ای» و «شهوی» بودن دیگر غزلیات او تأکید می‌کند. (نک. غزلیات سعدی، طبع ۱۳۱۸، مقدمه مصحح ۵ و ۶). پیش از او و بیش از او مولانا در غزلیاتش انفسی‌ترین و مجردترین مفاهیم عرفانی را در هیأت آفاقی‌ترین تعبیر و دقیقترین تصاویر حسی (که

نمونه‌هایش را در جای خود آورده‌ام) بیان داشت. در باب حافظ به قدر کفایت و با تفصیل مقدور به ابعاد مختلف بیان او و غلبهٔ خصلت عینی و آفاقی در غزل‌هایش پرداخته‌ام. در اینجا تنها توصیه می‌کنم به تحلیل بنده از غزل «دوش دیدم که ملایک...» (غزل بعدی) به‌ویژه از جهت بنمایه‌های محسوس و آفاقی آن بنگرید تا شاید گوشه‌ای گرچه کوچک از اقبال عام به او (و نه فقط علاقهٔ خواص عرفان) بازگفته آید.

سرانجام، این شعر نقطهٔ مقابل آن اشعار اوست که گویای نومیدی یا تردید او در رسیدن به وصال و غایات عرفان است. (از جمله، نک. ح غ ۱۶۶).



- ۱ دوش دیدم که ملایک در میخانه زدند
- ۲ گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند
- ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت
- ۳ بامین راه‌نشین بساده مستانه زدند
- آسمان بار امانت نتوانست کشید
- ۴ قرعه کار به نام من دیوانه زدند
- جنگ هفتاد و دو ملت، همه را عذر بنه
- چون ندیدند حقیقت، ره افسانه زدند
- ۵ شکر آن را که میان من و او صلح افتاد
- حوریان رقص کنان ساغر شکرانه زدند
- ۶ آتش آن نیست که بر شعله او خندد شمع
- آتش آن است که در خرمن پروانه زدند
- ۷ کس چو حافظ نکشید از رخ اندیشه نقاب
- تاسر زلف سخن را به قلم شانه زدند

۱. ملایک: عربی ملائک و ملائکة، جمع ملک؛ در پارسی: فرشتگان، فریشتگان در میخانه: در بیتی دیگر، هم درباره ماجرای خلقت آدم، آمده است: بر «در میخانه» عشق، ای ملک، تسبیح گوی... (۱۹۴/۶) چرا فقط «در»؟ لفظ با دقت همیشگی خواجه برگزیده شده، زیرا ملایک، به فحوای نص قرآنی، به هنگام خلق هیچ چیز (از جمله آدم) به شهادت خوانده نشدند. (کشف ۵۱) بنابراین به هنگام سرشته شدن گل آدم نیز چون به درون راهی نداشتند بر در ایستادند.

میخانه: که در بیت اخیر «میخانه عشق» آمده، استعاره‌ای است از آن خلوتخانه خاص و مکان لامکانی که خداوند در آفرینش شاهکار خویش تنها بود و آن گل را با مایه عشق پرورد. این خلوتگاه خدا با برترین آفریده‌اش را در اشعار سمبولیک با تعبیری چون میخانه، میکده، تماشاگاه راز، و در غیر شعر، گاه با «حظیره قدس» بیان می‌کنند. (حظیره = خانه‌ای کوچک، ساخته از خار و چوب و نی، مجازاً هر مکان

مقدس و مبارک، و نیز بهشت؛ لسان‌العرب، دهخدا) نجم رازی: «پس روح پاک را بعد از آنک چندین هزار سال در خلوتخانه حظیره قدس اربعینات برآورده بود...» (مرصاد ۸۵) نظامی کنایه «چهل روزه تماشای عشق» را برای آنچه در آن خلوتخانه گذشت، به مصداق حدیث قدسی: خَمَرْتُ طِينَةَ آدَمَ بَيْدَى اربعین صَبَاحاً، در ضمن نعت رسول خدا (ص) آورده است:

یک کفِ پست تو به صحرای عشق      برگ چهل روزه تماشای عشق

(مخزن ۳۰)

هم اینها و هم آنچه حافظ می‌گوید، جمله در تجلیل از جایگاه موجودی است به نام انسان در عرفان. «آدمی را این تشریف نه بس باشد که حضرت خداوندی، آسمان و زمین و هرچ در وی است به شش شبانه روز آفرید که: خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ، و در آن تشریف "بیدی" ارزانی نداشت با آنک عالم کبری بود. اینجا آدم را که عالم صغری بود می‌آفرید حواله به چهل روز کرد و تشریف خلعت "بیدی" ارزانی داشت.» (مرصاد ۸۱) «چون نوبت به دل رسید گلِ دل را از ملاط بهشت بیاوردند و به آب حیات ابدی بسرشتند و به آفتاب سیصد و شصت نظر پیروردند.» (همان ۷۴)

به پیمانه زدن: مطابق مرسوم ایهام خوانده می‌شود، اما ایهامی فراتر از حدود لفظ و صنعت، چه هریک از دو معنای مختلف آن حرف و حدیث بسیار دارد و هر کدام بر بُعدی یا ساحتی مهم از وجود آدمی دلالت دارد. به اختصار تمام: الف. زدن گل آدم به پیمانه شراب، از آن روی که وجود او از عشق و مستی سرشته شده است. (نیز دیدیم که مکان سرشته شدن گل را «میخانه» خواند.) پیش از اعطای عقل به آدم، عشق در وجود او نهاده شد و خداوند گل او را با مایه محبت و رحمت مطلق خویش درآمیخت تا به مدد همین صفت از فرشته (که عشق را نمی‌شناسد) فراتر رود و به پیشگاه مولای خود رسد. آری، تمامی مطالب و اشعار پیرامون عشق، مستی، جنون محبت، باده و جز اینها ریشه در همین خصلت آدمی دارد؛ سیف فرغانی:

دل مجنون من، دیوانه کردار      شد اندر بند آن مشکین سلاسل  
چو کوزه آب عشقت خورد آدم      در آن حالت که بودش صورت از گل

(دیوان ۲، ۱۴۶)

سلمان:

گل ما را سرشته‌اند به می      خاک ما گویی از خمستان است

(دیوان ۳۳۰)

خود حافظ نیز چند مضمون از این گونه دارد، چون:

خاک وجود ما را از آب باده گل کن

ویران‌سرای دل را گاهِ عمارت آمد

ب. پیمانه کردن، از آن روی که وقتی بخواهند هر چیزی را به وجه سنجیده و متناسب بسازند، تمامی ابعاد و عناصر و اجزای آن را به دقت اندازه‌گیری می‌کنند. مثلاً در مجسمه‌سازی، که بنیاد آن از گل یا خمیر و غیره است، می‌باید ماده آن را برای هر جزء با دقت تام پیمانه و اندازه کرد. می‌دانیم در قرآن فراوان بر تناسب و موزونی و اعتدال خلقت آدمی چونان شاهکار آفرینش تأکید شده است، و تمامی آنها را می‌توان مستندی برای این معنای «به پیمانه زدن» قرار داد؛ برای مثال: لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ (تین ۴) برخی معانی تقویم در پارسی اینهاست: راست کردن، نیکوتر راست کردن، راست شدگی و برابری و تساوی. (دهخدا) برخی مفسران هم «احسن تقویم» را «نیکوترین اندام» معنی کرده‌اند. نیز بارها در بیان خلقت انسان از افعالی از ماده «س و ی» و «ع دل» بهره‌گیری شده که بر تساوی و اعتدال و زیبایی حاصل از آنها دلالت دارد، مثل: الَّذِي خَلَقَ فَسَوَّى (اعلیٰ ۲) (آن که آفرید و بآندام ساخت). فَإِذَا سَوَّيْتُهُ... (حجر ۲۹) (پس هنگامی که او را بآندام برآوردیم...) و هَرْدُو مَادَّةٍ دَر: فَسَوَّاکَ فَعَدَّلَكَ (انفطار ۷) (پس تو را بآندام و بهنجار داشت) و نظایر اینها، که همگی بر این جنبه از خلقت و وجود آدمی دلالت دارند. تسویه و اعتدال را هم عرفاً عبارت از استعداد قبول نور الهی دانسته‌اند. (نک. نسفی، الانسان الکامل ۲۵۰، ۲۶۴). این گونه ایهام را از آن روی که هر معنی دارای حرف و حدیث و پیامی خاص خود است می‌توان «سخن‌گستر» خواند، در برابر ایهام «سخن‌آرا» که هدفی جز تزیین، قدر‌تنمایی، بازی، شوخی و غیره ندارد.

بسرشتند، زدند: بحثهای بسیار کرده‌اند که فاعل این دو فعل کیست. عده‌ای بر آن‌اند که مصراع دوم دنباله مصراع اول است و لذا فعلهای مذکور مطابق قاعده دستوری به «ملایک» برمی‌گردد، لیکن از آنجا که این اسناد مغایر با نص قرآنی یعنی عدم اجازه به ملایک برای شهادت در خلقت آدم و دیگر مخلوقات است و فاعل در حقیقت خداست، قایل شده‌اند به این که اسناد فعلها به ملایک از مقوله مجاز است و... به گمان بنده هیچ نیازی به چنین توجیهاتی نیست، زیرا از نظر علم معانی، گاهی به جای فعل مفرد فعل جمع به کار می‌رود، مثلاً در مواردی که به دلایلی نخواهند فعل یا فاعل را مفرد ذکر کنند؛ و یکی از موارد آن نیز این است که فاعل مفرد از فرط وضوح و

بدهت با فعل مفرد نمی آید بلکه فعل جمع برای آن به کار می رود. در اینجا هم برای فاعل مفرد بدیهی (خداوند) فعل جمع آمده است. این امر در متون ادب نمونه های بی شمار دارد، که برخی را از میان انبوهی از شواهد که در اختیار دارم ذکر می کنم. بایزید بسطامی: «به همه دستها در حق بکوفتم؛ آخر تا به دست نیاز نکوفتم نگشادند.» (تذکره الاولیاء ۱، ۱۵۹) که پیداست شناسه جمع در «نگشادند» به یک تن (حضرت حق) بر می گردد. نجم رازی، درباره پیامبر: «او را تعلیم قرآن از راه دل کردند، نه از صورت کتب، که: الرَّحْمَانُ عَلَّمَ الْقُرْآنَ.» (مرصاد ۲۳۹) عراقی درباره خداوند در تمامی غزل معروفش فعل جمع آورده است، مثل:

جمال خویشان را جلوه دادند      به یک جلوه دو عالم رام کردند

( کلیات ۱۹۳ )

سعدی، هم در باب سرشتن گل آدم و خلق روح در او:

این لطف بین که با گل آدم سرشته اند      وین روح بین که در تن آدم دمیده اند

( غ ۲۲۵ )

از نظر دستوری هم توجیه پذیر است، زیرا نوعی فعل مجهول هست که اگر نام فاعل معلوم نباشد یا نخواهند فاعل را ذکر کنند (مثل مورد حاضر) فعل را به صورت معلوم و به صیغه جمع می آورند که ساده تر از فعل مجهول است؛ مثال: پرویز کتک زده شد ← پرویز را کتک زدند. (تقی وحیدیان، دستور فارسی به روشی نو و آسان ۶۶) بنابراین، در بیت متن می توان دو فعل مذکور را فعل مجهول از این نوع نیز گرفت. خود حافظ هم بارها فعل را به همین صورت آورده، مثل بیتی که درست هم مضمون بیت مورد بحث است: ... کاندرا آنجا طینت آدم مخمر می کنند (۱۹۴/۶) یا: در پس آینه، طوطی صفتم داشته اند... (۳۷۳/۲)

۲. ملکوت و ساکنان آن: واژه «ملکوت» در عربی از ماده «م ل ک» گرفته می شود، همچنان که «رهبوت» از «ر ه ب». ملکوتُ الله = سلطان (تسلط و سلطنت) او و عظمت وی؛ «ملکوت کل شیء» در قرآن یعنی قدرت بر همه چیز، و این که بازگشت همه به اوست. (لسان العرب) اما واژه های مختوم به هجای «و ت» در زبان عربی، مثل دو تای اخیر و نیز رَحْمَت، رَغْبَت، نَاسُوت، لَاهُوت، جَبْرُوت و غیره گویا از سریانی داخل عربی شده اند. عراقی چند مورد را از آنها به عمد با هم آورده است:

از رغبوتش فراغ، وز رهبوتش امان

در ملکوتش خیم، در جبروتش قباب

( کلیات ۶۸ )

ملکوت: پادشاهی و پروردگاری و تصرف و عالم فرشتگان و به اصطلاح صوفیان، عالم معنی، که عالم ارواح است. از مدارالافاضل و کنزاللغات (غیاث) عزیز نسفی با نقل قول از حضرت صادق: «ای درویش! ملکوت نمودار جبروت است و مُلک نمودار ملکوت، تا از مُلک استدلال کنند به ملکوت و از ملکوت استدلال کنند به جبروت، و این سخن جعفر صادق است (ع): إِنَّ اللَّهَ تَعَالَى خَلَقَ الْمُلْكَ عَلَى مِثَالِ مَلَكُوتِهِ وَأَسَّسَ مَلَكُوتَهُ عَلَى مِثَالِ جِبْرُوتِهِ لِيُسْتَدَلَّ بِمُلْكِهِ عَلَى مَلَكُوتِهِ وَبِمَلَكُوتِهِ عَلَى جِبْرُوتِهِ.» (الانسان الکامل ۱۸۰) عالم مُلک عالم کثرت است، عالم ملکوت عالم ترتیب است، و جبروت عالم وحدت است. مُلک مرتبه حسی دارد، ملکوت مرتبه عقلی، و جبروت مرتبه حقیقی. عالم ملک و ملکوت، یعنی عالم محسوس و معقول، وجودی خارجی دارد، اما جبروت، که عالم وحدت است، وجود خارجی ندارد. عالم ملک و ملکوت به اسامی دیگر نیز خوانده می شود، از جمله: عالم خلق و امر، عالم شهادت و غیب، عالم ظلمانی و عالم نورانی و مانند اینها. (همان ۱۵۷) هر سه عالم ملک و ملکوت و جبروت عالمهای خدایند، و هر سه با هم اند و هر سه در هم اند و از یکدیگر جدا نیستند. عالم جبروت ذات عالم ملک و ملکوت است، و عالم ملک و ملکوت وجه عالم جبروت است. عالم جبروت کتاب مجمل است و عالم ملک و ملکوت کتاب مفصل. جبروت تخم است و ملک و ملکوت درخت است و معدن و نبات و حیوان میوه این درخت اند. (همان ۱۵۸؛ نیز در زبدةالحقایق ۳۲۴) شیخ اشراق: «اما عالمی که عاهات [جمع عاهه = آفت؛ منتهی الارب - م] و بلیات بدو راه نیابد عالمی دیگر است که بازگشت جانهای پاک و حرم ایشان است. و عالیان پاک مستغنی اند از دریدن پرده ها و ربودن شیرخواره از دامن مادر مهربان و یتیم گردانیدن اطفال بیگناه به میرانیدن پدران و رنجانیدن جانوران و نصب کردن عَلم کافران و مرفه داشتن جاهلان و معذب داشتن عالمان، زیرا مشاهدت حال و استشراق انوار ایشان را مشغول کرده است از همه چیزها.» («هیا کل النور»، مجموعه آثار فارسی ۱۰۲)

ساکنان حرم ملکوت به طور کلی عبارتند از ملایک و تمام سلسله ارواح و عقول یا به تعبیر حافظ «خلوتیان ملکوت» (۲۸/۵). درباره انواع و اصناف این ساکنان هم سخنان بسیار گفته اند. برخی را به اختصار برمی شمرد: الف. آنان که از عالم و عالمیان هیچ خبر ندارند و حیران جلال و جمال الهی اند. پس آنان را «ملائکة مُهیمَة» می خوانند. ب. حاجبان بارگاه الوهیت و وسایط فیض ربوبیت، که آنان را «اهل

جبروت» می‌نامند و سید و رئیس ایشان روح اعظم است که در ملاءِ اعلیٰ بزرگترین است و او را به اعتباری «قلم اعلیٰ» می‌گویند. روح القدس یا جبرئیل در صف آخر این طایفه است. ج. آنان که با عالم اجسام تعلقِ تدبیر و تصرف دارند و آنان را «روحانیان» می‌نامند؛ قسمی از آنان در سماویات تصرف می‌کنند و اهل ملکوت اعلیٰ هستند، و قسمی دیگر که متصرف در ارضیات اند و اهل ملکوت اسفل. اینان اند که موکل بر یکایک اشیا و امور جهان‌اند. (نسفی، مقصد اقصی ۲۳۹) نجم رازی نیز مطالب و تقسیم‌بندی دربارهٔ ساکنان ملکوت و مدارج آنان از قبیل حوران، غلمان، وصیفتان (= کنیزان) و ولدان دارد. (نک. مرصاد ۵۳-۵۵). همچنین خواجهٔ پارسا می‌کوشد بدین سؤال پاسخ دهد که آن فرشتگان طعن‌کننده بر آدم به هنگام خلق او کدامها بودند: «بدان که نزد محققان آن است که طاعنان در شأن آدم، ملائکهٔ مُلکی بود [بودند؟-م] از جنّ و شیاطین، نه ملایکهٔ ملکوتی و جبروتی [...] ملایکهٔ ارضی بودند، نه علوی، زیرا که طعن و مُضادّت از کسی صادر شود که در معرض آن منصب باشد، فَافْهَمْ. دیگر آن که شهوت و غضب، به قول حکیم، دو ملک اند از ملایکهٔ ارضی که بر نفس ناطقه غالب شده‌اند و...» (شرح فصوص الحکم ۳۵) سرانجام دربارهٔ بالهای ملایک و تعداد آنها هم بحث شده، مثلاً: ملایک بالدار از دو، سه، چهار بال یا بیشتر دارند، همچنان که جبریل را دارای ششصد بال دانسته‌اند. (نویری، نهاية الارب، السّفر الاول ۳۶-۳۷)

و اما اگر به یکایک کلمات در بیت بنگریم، دقت حافظ را در گزینش واژه‌ها درمی‌یابیم: مثلاً «ساکنان»، گذشته از معنای معمول، دلالت بر سکون هم دارد، زیرا ملکوت عالم سکون یا ایستایی و ترتیب و ترتّب است و هیچ‌یک از مقیمان آنجا از جایگاه خود برتر یا فروتر نمی‌رود. «حرم» از آن روی که آنان به فحوای قرآن «حورٌ مقصوراتٌ فی الخیام» اند. (الرحمن ۷۲) هم به گفتهٔ نسفی: «حوران بهشتی اسرار و مکنونات علوم اند که از نظر نامحرمان پوشیده و در حجاب اند [...] و پیش از بهشتیان هیچ کس بدیشان نرسیده است.» (کشف الحقایق ۱۸۱-۱۸۲)

راه‌نشین: کنایه از گدای بی‌خان و مان که بر سر راه نشسته گدایی کند؛ میر الهی، رباعی:

دلخواه، که هست ماه خرگاه‌نشین

خورشید بود به کوی او راه‌نشین

(وارسته، مصطلحات الشعراء)

سنایی، در «سیرالعباد»:

گفت: آنها که خوب چهره ترند

چشم زخم جمال بوالبشرند

گرچه بیرون ز جنبش فلکند

ره نشینان حضرت ملکند

(مثنویها ۲۰۹)

خود حافظ در اشعار دیگر هم به همین معنی آورده است، مثل:

با من راه‌نشین خیز و سوی میکده آی      تادر آن حلقه ببینی که چه صاحب‌جامم

در بیت متن، «راه‌نشین» گذشته از معنای یاد شده بیانگر سرشت خاکی گوینده، خواه به عنوان فرد و خواه انسان نوعی، است، در برابر جایگاه افلاکی ارواح ملکوتی؛ و همداستانی و همپالگی این دو گویای عروج انسان است. مطابق سنت قدیم باده‌خواری معمولاً تجانس و تناسب و همسنخی افراد اهمیت بسیار داشته، و امروزه نیز کمابیش مرعی است، زیرا در غیر این صورت باده به دل هیچ‌یک از دو سو نخواهد نشست و چه بسا هر دو مدعی شوند که عیش بر آنها تلخ گشته است. درک باده زدن انسان مسکین با ملکوتیان در گرو توجه به همین موضوع ساده است.

۳. بار امانت: اِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُومًا جَهُولًا (احزاب ۷۲) گمان نمی‌رود بتوان ترجمه‌ای تقریباً کامل و نسبتاً شاعرانه از آیه را بدین گویایی و دلنشینی در ظرفی بدین تنگی جای داد. تفسیر آن هم بدین خوبی که نجم رازی گفته بعید است ممکن شود: «در نبات ارواح نورانی، اندک حرارت بود که مایه محبت باشد، و اندک کدورت که خمیر مایه تواضع و عبودیت بود، ولیکن چون این دو صفت در وی بکمال نبود بار امانت معرفت نتوانست کشیدن، و در قُطاره [= چکیده - م] آب و گل حیوانی، اندک صفا و نورانیت روحانیت بود، ولیکن چون بکمال نبود، هم بار امانت معرفت نتوانست کشید. مجموعه‌ای می‌بایست از هر دو عالم روحانی و جسمانی که هم آلت محبت و بندگی بکمال دارد و هم آلت علم و معرفت بکمال دارد تا بار امانت مردانه و عاشقانه در سُفت جان کشید، و این جز ولایت دورنگ انسان نبود [...] ظلومی و جهولی از لوازم حال انسان آمد، زیرا که بار امانت جز به قوّت ظلومی و جهولی نتوان کشید، اگرچه جز به نور و صفای روحانی باز نتوان دید. ملایکه به نور و صفای روحانی بدیدند اما قوّت صفات جسمانی نداشتند بر نتوانستند گرفت. حیوانات قوّت و استعداد جسمانی داشتند اما نور و صفای روحانی نداشتند، شرف بار امانت

ندیدند قبول نکردند؛ چون انسان مجموعه دو عالم روحانی و جسمانی بود او را به کرامت حمل امانت مکرم گردانیدند.» (مرصاد ۴۱-۴۲) هم او: «کمال استعداد قبول آن امانت، که به حقیقت نور فیض بی واسطه است، انسان را دادند.» (رساله عشق و عقل ۷۷) به گفته نظامی، عظمت دل به دلیل دارا بودن همین دو جنبه جسمانی و روحانی یا دورگه (اکدش) بودن آن است:

دل، که برو خطبه سلطانی است      اکدش جسمانی و روحانی است

(مخزن ۴۹)

اگر بخواهیم تمامت آنچه را که در تفسیر امانت گفته‌اند بفشاریم و در یک کلمه بریزیم «عشق» خواهد بود، که «امانت» را در متون ادب و عرفان بیشتر همراه با آن آورده‌اند. گاهی هم معرفت گفته‌اند، لیکن این معرفت نیز چیزی بجز معرفت عاشقانه، یعنی مآلاً همان عشق، نخواهد بود. مرتضوی تفاسیر یکی دو کلمه‌ای آن را که اینجا و آنجا به دست داده شده است چنین برمی‌شمارد: عشق، عقل، توحید، عدالت، امامت، ولایت، امر و نهی، صوم و صلوة، قرآن، حروف تهجی؛ اما خود ایشان عشق به معشوق ازلی را اختیار کرده‌اند. (مکتب حافظ ۱۵۳-۱۵۴) زرین‌کوب قایل به وجود تلخایی در لحن حافظ است و این بیت را هم از مقوله آن جدایی انجامین یا «بینونت» جاودان میان عاشق و معشوق می‌داند: «نومیدی تلخی که در این عشق هست نشان می‌دهد که حتی در آستانه اتحاد نیز وحدت غیر ممکن است.» (از کوچه زندان ۱۰۱) ایشان در جای دیگر، ظلومی و جهولی را نه قدح انسان بلکه مدح او می‌دانند. (همان ۱۹۵) به نظر می‌رسد آنچه مبنای استنباط تلخی لحن خواجه برای ایشان بوده همین ذکر ظلومی و جهولی («من دیوانه») بوده است، که البته این لحن، لحنی یکسویه و یکسره شاد نیست. اما عبدالعلی دستغیب در نقدی بر تحلیل زرین‌کوب درباره بیت، مطابق استنباط این نگارنده، تلخی لحن آن را نمی‌پذیرند، اگرچه اصل ایراد نویسنده این است که مطالبی که استاد زرین‌کوب درباره ورطه عبورناپذیر میان دو سوی این عشق، و نیز جامع اسماء بودن انسان و تیرگیهای اعیان ثابته گفته‌اند، هیچ‌کدام در بیت و در کل غزل وجود ندارد. (حافظ‌شناخت ۱، ۴۲۱) اما این ادعای جناب دستغیب هم که «دشواری» رسیدن به وصال به غیر «نومیدی» است و «حافظ هرگز از وصال جانان نومید نبوده است» (همان جا) نادرست است، و این نگارنده کوشیده است تا بطلان آن را ثابت کند، هرچند موضوع اخیر ارتباط مستقیمی به بحث کنونی ندارد، و به نظر من مشکل این حکم جناب دستغیب سعی در یکسویه



جلوه دادن افکار و احوال حافظ است. (گو این که ایشان در جای خود و به طور کلی وجود تناقض را در سخنان خواجه پذیرفته‌اند.) فروزانفر: مفسرین «عرض» را به معنی پیشنهاد و سنجش و «امانت» را به معانی مختلف گرفته‌اند از قبیل اوامر و نواهی، فرائض و تکالیف، روزه و غسل جنابت، وسائل شهوت جنسی، امانات مردم، هابیل که آدم او را به برادرش قابیل سپرد. «ابا» و سر باز زدن را گاه به معنی حقیقی آن که امتناع است و گاه به معنی ناتوانی تفسیر کرده‌اند [...] صوفیان می‌گویند که این امانت معرفت و حقیقت توحید و یا عشق است [...] محققین صوفیه می‌گویند که این امانت لطیفه سیار و سیال انسانی است که استعداد رهایی از قید، و تعین، و وصول به مرتبه اطلاق در آن نهفته است و آسمان و زمین و کوهها چون در حد وجود خود زندانی هستند و آماده اتصال به مطلق نیستند مهای قبول این لطیفه نبودند و انسان دارای دل و معرفت است و از این رو می‌تواند که از تعین برهد و به مطلق پیوندد، و سر قبول امانت از جانب انسان همین است [...] جمع: تفسیر طبری، طبع مصر، ج ۲۲، ص ۳۳-۳۶؛ بیان طوسی، طبع ایران، ج ۲، ص ۴۵۶؛ کشف الاسرار، انتشارات دانشگاه تهران، ج ۸، ص ۹۳-۹۵؛ کشف، طبع مصر، ج ۲، ص ۲۲۳؛ تفسیر ابوالفتح رازی، طبع تهران، ج ۴، ص ۳۴۹-۳۵۰؛ تفسیر امام فخر رازی، طبع آستانه، ج ۶، ص ۸۰۲-۸۰۵؛ مجمع البیان، طبع ایران، ج ۲، ص ۲۵۳؛ تفسیر بیضاوی، طبع ایران، ص ۳۴۵؛ حقائق سلمی [کذا بدون ذکر مشخصات و صفحه - م]؛ لطائف الاشارات از ابوالقاسم قشیری، نسخه عکسی؛ بیان السعادة، طبع ایران، ج ۱، ص ۲۰۶؛ ج ۲، ص ۵۳، ۱۴۸. (شرح مثنوی ۳، ۸۰۳) در عالم غزل، کمتر شاعری می‌شناسم که از بار امانت سخن نگفته باشد. به چند نمونه بسنده می‌کنم؛ خاقانی:

خاقانی وار در خرابات      موقوف امانت عظیم  
(دیوان ۶۲۹)

پیدا است که «خرابات» از نظرگاه عرفانی، تفسیری جز عشق و پذیرش امانت به مدد عشق و سرمستی ندارد. مولانا «قوت عشق» را بدل از دیوانگی در بیت حافظ آورده است:

آن بار که چرخ برنتابد      از قوت عشق می‌کشانم  
(کلیات ۳، ۲۴۷)

چنین باری را جز به یاری «او» نمی‌توان بر دوش کشید:

حمّال آن امانت، کان را فلک نپذیرفت

گشتم به اعتمادی کز لطف تست یاری

(۲۰۲، ۶)

اگر شرف و نور امانت نبود، آدمی در ظلومی و جهولی با خاک (به اعتبار ما کان) برابر می‌بود:

بر خاک من، امانت حق گر نتافتی      من چون مزاج خاک ظلوم و جهولمی

(۲۳۰، ۶)

عراقی بر آن است که «او» می‌خواست راز جهان را آشکار کند، پس امانت را به عراقی سپرد چون مطمئن بود که از پسِ تاوان و تبعات پذیرش این بار برمی‌آید:

عجب، چرا به عراقی سپرد امانت را؟      نبود در همه عالم کسی نگهبانش

مگر که راز جهان خواست آشکارا کرد      بدو سپرد امانت که دید تاوانش

(کلیات ۲۱۷-۲۱۸)

سعدی می‌گوید: درست است که گردون با همه بزرگی نتوانست این بار را بکشد، اما عشق را برای چه گذاشته‌اند؟ برای عاشق هیچ باری، حتی امانت، گرانی ندارد:

آن بار، که گردون نکشد، یار سبکروح      گر بر دل عشاق نهد، بار نباشد

(غ ۲۰۲)

نیز بنگریم این اندیشه شگرف شیخ را:

مرا گناه خود است ار ملامت تو برم      که عشق بار گران بود و من ظلوم جهول

(غ ۳۵۰)

می‌گوید: «هرچه کنی، تو بر حقی» و من «نازت بکشم، که نازنینی»؛ اگر این بار گران را بر دوش من ناتوان نهادی، حاشا که گناه تو باشد. گناه پذیرش آن را من خود به گردن می‌گیرم، زیرا در آن هنگام به من نوعی هنوز عقل داده نشده بود تا عظمت بار را دریابم و لذا شانه از آن خالی نکردم. اکنون ملامت تو - نازنین - را نیز، هر قدر هم که باشد، خریدارم و تاوان می‌کنم.

اگر اندکی به این سخن باریک شویم (و البته ترجیحات آنچنانی پرده‌پوش چشم مانده باشد) بیت حافظ دقیقاً بر همین پایه گفته شده؛ اگرچه کلام حافظ پوشیده‌تر و فشرده‌تر است. سعدی و حافظ هر دو در قبال پذیرش امانت اعترافی از صمیم و سویدای دل دارند، لیکن به گمان من سخن سعدی (این «معلم عشق») عاشقانه‌تر و سبکروحانه‌تر است، و شاید آن حافظ خالی از تلخی در «من دیوانه» نباشد (همان

تلخایی که زرین کوب احساس کرده است، چنان که دیدیم، ولی دستغیب منکر آن بود.

سیف فرغانی نیز بار امانت را عشق می داند:

بار عشقت را که نگرفت آسمان بر دوش خویش

من زمین وارش چو که تا چند بردارم به دوش؟

(دیوان ۲، ۹۱)

نزاری نیز به همان سان:

چون کشد بار غم عشق، نزاری نزار؟ عشق باریست که از حملش گردون خجل است

(دیوان ۱، ۳۵۰)

۴. جنگ هفتاد و دو ملت: عده‌ای این مضمون را مطابق با حدیث تفرق پنداشته‌اند، حدیثی که با اختلافاتی در الفاظ روایت شده است، مثلاً: تفرق اُمّتی علی ثلاث و سبعین فرقة. (برای رجوع به مآخذ، نک. معجم و نسیک ۱، ۲۹۷). و اِنْ اُمّتی ستفرق بعدی علی ثلاث و سبعین فرقة، فرقة منها ناجية و اثنتان و سبعون فی النار. (بحار ۲۸، ۴، روایت ۳، باب ۱؛ روایت دیگر همان جا آمده است). عزیز نسفی عارف، آن را چنین نقل می کند: ستفرق اُمّتی من بعدی علی ثلثة و سبعین فرقة کُلّهم فی النار إلا واحدة. (کشف الحقایق ۱۱) ابو منصور مائزیدی (سنّی حنفی) و محمد غزالی (سنّی شافعی) می گویند: اصل آن «هفتاد و دو» مذهب (که اهل آتش اند) شش مذهب است که هر کدام به دلیلی مشمول دوزخ است، و عبارت‌اند از مذبه‌های تشبیه، تعطیل، جبر، قدر، رفض، نصب. این شش فرقه بر دوازده فرقه و آنگاه هفتاد و دو فرقه منقسم شدند، اما آن «واحدة» اهل نجات و نجات‌اند، زیرا بر مذهب مستقیم‌اند (یعنی خالی از عقاید این شش‌اند). هریک از دو فریق تسنّن و تشیع، خود را همان یک فرقه می داند. نسفی دلایل خروج هریک از آن شش فرقه از طریق مستقیم را بیان، و آنگاه ملخصی از عقاید فریقین را ذکر می کند. (نک. همان ۱۱-۱۵). می بینیم که عرفا (از جمله نسفی) نیز در عمل اعتقاد راسخ به مفاد حدیث تفرق دارند، اگرچه عارفان شاعر در عالم غزل معمولاً از تساهل و تسامح در باب معتقدات مذهبی و فرقه‌ای، نفی تعصب، آشتی تمامی ادیان و فرق و نظایر اینها سخن می گویند و در حقیقت کمتر هواداری خود له یا علیه این یا آن مذهب را بروز می دهند (و حافظ عرفانگرا هم در غزل از این قاعده بر کنار نیست، و این چیزی است که در بحث از اندیشه‌ها و باورهای او نباید از نظر دور داشت. گزافه‌گویی‌هایی هم که عادتاً در باب این گونه ابیات صورت می گیرد معمولاً

به دلیل فراموش کردن مقتضیات یا روح و روال ویژه همین قالب شعری است، اگرچه بنای کار این نگارنده هم چیزی بجز غزلهای خواجه نیست و کاری جز این نیز از او ساخته نه.) البته این هم انکارپذیر نیست که عرفا یا اهل عرفان غالباً تا حدودی که از نظر علل وجودی تصوف و عرفان و تفاوت‌های آن با بینش صرفاً دینی یا مذهبی قابل درک است می‌کوشیدند تا معتقدات مذهبی‌شان موجب شقاق و نقار و عناد آنان با اهل دیگر آیینها و فرقه‌ها نشود، گو این که درباره یکچنین آیینی با به اصطلاح هزار و یک فرقه مختلف به هیچ روی نمی‌توان حکمی مطلق و حتی دقیق کرد، به ویژه که برخی فرقه‌ها، گروه‌ها یا افراد در میان اهل طریقت فرق فارقی از نظر تعصبات عقیدتی با دینمداران نداشته‌اند. لابد بر مبنای همان روح کلی تصوف و عرفان یا همان نسبیت یاد شده است که شاهد این داوری گلدزیهر (که قضاوت نوعی اهل نظر نیز هست) هستیم: هر قدر که صوفیها از اسلام رسمی تقدیر کنند و آن را بستانند، باز بیشتر آنها دارای رفتار مشترکی هستند که برای از میان برداشتن و محو حدودی که میان ادیان و عقاید جدایی افکنده است می‌کوشند و در نظر آنها تمام این عقاید در برابر هدف نهایی و مقصود غایی که باید به آن واصل شد دارای یک ارزش نسبی هستند، و اگر این ادیان و عقاید وسیله عشق الهی نشوند و این نتیجه از آنها گرفته نشود، در آن وقت این ارزش نسبی را هم نخواهند داشت، زیرا همین عشق است که ممکن است مقیاس ثابت و متحدی برای پی بردن به ارزش ادیان قرار گیرد. (زهد و تصوف در اسلام ۱۰۱، که ترجمه‌ای است از یک قسمت از برگردان عربی کتاب العقیده و الشریعة فی الاسلام از متن آلمانی *Vor Lesungen under den Islam*؛ به نقل از رجایی، فرهنگ اشعار حافظ ۴۱۲) و اما برخی شاعران به حدیث مذکور از دیدگاه برتری اسلام بر دیگر ادیان و مذاهب نگریسته‌اند؛ خاقانی:

یک سهم تو خضروار بشکست      هفتاد و سه کشتی ابتران را

(دیوان ۳۴)

به همین سان نظامی:

رهی دارم به هفتاد و دو هنجار      از آن یک ره گل و هفتاد و دو خار

(خسرو و شیرین ۹)

عزیز نسفی بیتی را نقل کرده که از «هفتاد و یک» فرقه سخن می‌گوید، اما به نظر می‌رسد ناظر به حدیث تفرّق نیست، زیرا او به عنوان عارف از صفاتی (= تعیناتی) حرف می‌زند که منشأ اختلاف و جدال میان انسانهاست:

از هزار و یک صفت، هفتاد و یک فرقه شدند یک حقیقت را اگر صد وجه می‌دانی، رواست  
(الانسان الکامل ۳۹۹)

این همان نظرگاه عارفانه مبتنی بر نفی تعین یا طرد صفات و خصوصیات اعتباری است که موجب جدایی انسانها از همدیگر و دوری از حقیقت شده، چیزی که به گمان من حافظ هم از آن سخن گفته است. این درست نیست که تا چشممان به «هفتاد و دو» در اشعار افتاد به صورت خود به خود به سراغ آن حدیث برویم. این نگارنده ابیات بسیاری از شاعران مختلف با ذکر عدد مذکور سراغ دارد که نه بر اساس حدیث بلکه تنها به صورت عدد کثرت (درست مثل ده، صد، هزار و...) به کار رفته است و بس. اگر پرسند «چرا هفتاد و دو؟» می‌گوییم: همان طور که هفتاد یا هفتاد و یک و امثال اینها را به کار برده‌اند. به برخی شواهد بنگریم که در همه آنها مراد فقط کثرت است؛ عطار شرط فتوت را هفتاد و دو می‌داند:

که هفتاد و دو شد شرط فتوت یکی زان شرطها باشد مروّت

(دیوان ۹۲)

شمس تبریزی: «آنچه گفته‌اند هفتاد و دو حجاب است از نور، مغلطه است. حجب نور را نهایت نیست.» (مقالات ۱۱۸) مولانا بارها به همین صورت دارد، مثل:

بادو عالم عشق را بیگانگی اندرو هفتاد و دو بیگانگی

(مثنوی ۳، ۲۷۰)

غیر هفتاد و دو ملت کیش او تخت شاهان، تخته‌بندی پیش او

(همان جا)

سرنامه تو، ماهها، هفتاد و دو دفتر شد

وان زهره حاسد را هفتاد و دو دف تر شد

(کلیات ۷، ۹۲)

هفتاد هم در همان حکم است، چنان که مثلاً فردوسی جهان را به هفتاد کشتی مانده می‌کند:

چو هفتاد کشتی برو ساخته همه بادبانها برافراخته...

(شاهنامه ۱، ۱۹)

فرّخی سیستانی:

بنشانند به سخن بدعت هفتاد هوا بنوردد به قلم قاعده هفت اقلیم

(دیوان ۲۴۷)

و نظایر فراوان آنها

خلاصه کلام، حافظ به هر حال در عالم شعر از همان گرفتاری آدمیان به صفات و تعینات در این عالم اضداد سخن می گوید که همین مرزبندی های بی بنیاد آنان را از حقیقت یگانه حاکم بر عالم و حدث دور ساخته، چنان که اصل و گوهر خویش را هم به یاد نمی آورند؛ همان که مولانا نیز گفت:

چونک بیرنگی اسیر رنگ شد      موسئی باموسئی در جنگ شد

(مثنوی ۱، ۱۵۲)

عذر نهادن: = معذور داشتن، بخشودن؛ سعدی:

گنهکار را عذر نسیان بنه      چو زنهار خواهند، زنهار ده

(بوستان ۴۵)

عذر سعدی نهد هر که ترا نشناسد      حال دیوانه نداند که ندیده ست پری

(غ ۵۴۵)

زریاب خویی می گوید: عذر نهادن به جنگ اصحاب و فریق و ملل و نحل، در میان مردان آگاه و حکیم روزگاران پیش از حافظ نیز وجود داشته است. ایشان آنگاه به نقل از مقدسی در البدء و التاریخ (ج ۵، ص ۱۴۸) در ذکر فریق صوفیه به «معذوریه» اشاره می کنند و تعریف مقدسی از آن بدین گونه که: کافرانی هستند که حقیقت بر آنان به دلیل کفر و انکارشان تجلی نکرده و از آن در حجاب اند. (آئینه جام ۱۴۱-۱۴۲) ره زدن: ایهامی هم به نغمه و ترانه زدن دارد. (نک. ح ۱۳۵/۴).

سرانجام، به این عبارات عزیز نسفی بنگریم که می تواند شرح بیت حافظ باشد. او پس از بحث درباره ذات و وجه خداوند می گوید: «هر که به وجه خدای رسید و به ذات خدای نرسید بت پرست شد و همه روزه با خلق عالم به جنگ است و دایم در اعتراض و انکار است. و هر که از وجه بگذشت و به ذات خدای رسید از بت پرستی خلاص یافت و به یکبار با خلق عالم صلح کرد و از اعتراض و انکار خلاص گردید.» (زبدة الحقایق ۳۱۳) و عطار:

حقیقت دان که دایم مذهب عشق      ورای مذهب هفتاد و اند است

(دیوان ۱۲۹)

۵. صلح: به معنای لطف در برابر قهر یا جنگ، کین و نظایر اینها در اشعار عارفانه

می آید:

حافظ نه غلامیست که از خواجه گریزد      صلحی کن و بازآ، که خرابم ز عتابت

شیوه چشم‌ت فریب جنگ داشت      ما غلط کردیم و صلح انگاشتیم

«شکر آن را» و «حوریان»: قزوینی دارد: «شکر ایزد» و «صوفیان». سایه: آن را، ولی در لخت دوم مثل قزوینی دارد: صوفیان. وضع نسخ نشان می‌دهد که قدیمترین و بیشترین نسخ مطابق خانلری‌اند. (دفتر دگرسانیها ۱، ۶۳۰) البته ضبط قزوینی را هم می‌توان به طریقی توجیه کرد: «ایزد» را در بیتی که «او» بدل از همان ایزد است می‌توان از همان مقوله دانست که من «پی گم کردن» خوانده‌ام. (نک. ح ۶۲/۴). در مورد «صوفیان» هم می‌توان گفت که آنان به دلیل همدلی با همدیگر، در هنگامی که شاعر به فتوح یا وحدت رسیده، شکرگزاری کرده‌اند. بعید هم نیست که این معنی (جَدّ) مراد نبوده باشد بلکه شاعر، مثل سایر تعریض‌هایش به صوفیان، اینجا هم می‌خواهد بگوید آنان «به رقص و حالت مقتدا» هستند و زود به هر بهانه‌ای به رقص درمی‌آیند (طنز). این نگارنده قادر به ترجیح هیچ یک از این دو معنی بر دیگری نیست. ضبط خانلری فقط حاوی معنای جدّی است، چه حوریان آسمان در موافقت با شاعر و حال خوش او به رقص شکرگزاری درآمده‌اند.

۶. خنده شمع: نک. ح ۱۳۷/۹. از نظر پایداری در عشق، گاهی شمع را بدین دلیل که با تمامت وجود خود می‌سوزد برتر نهاده‌اند، و گاه پروانه را، از آن روی که با وجود سوختگی باز از آتش دور نمی‌شود و عافیت اختیار نمی‌کند. هر کدام بستگی به نوع نگاه شاعر و اعتبارهایی که در این یا آن لحاظ می‌شود دارد. سعدی، در مناظره معروف شمع و پروانه، شمع را برتر می‌نهد، چه شمع به حریف می‌گوید:

توبگریزی از پیش یک شعله، خام      من استاده‌ام تا بسوزم تمام

(بوستان ۱۱۴)

۷. «از رخ اندیشه نقاب گشودن» و قرینه‌اش «سر زلف سخن را به قلم شانه زدن» به طور ساده و پس از جدا کردن عناصر بیانی، به ترتیب می‌شود: اندیشه را بیان یا آشکار کردن، و سخن را نوشتن یا نظم دادن و آراستن. اندیشه امری است انتزاعی و ذهنی، و تا آن زمان که به مدد عناصر شعری همچون ارکان فن بیان به صورتی محسوس، عینی و لمس‌پذیر درآید در کتم و کمون یا پوشیدگی است. سخن معمول و عادی هم پراکنده (منثور) است و باید به یاری قلم شاعرانه به نظم، تقارن و تناسب دست یابد. نیز ممکن است مراد از «اندیشه» معنای مطلق آن یا اندیشه شاعرانه، و شاید هم آمیزه‌ای از هر دو، باشد. در هر حال، خود بیت می‌تواند شاهی بر اهمیت جوهر استعاری شعر و ارزش عناصر هنری آن در قیاس با صورت ساده و غیرهنری یا نثر صرف باشد.

تاسر زلف... قزوینی مثل خانلری است و ضبط مطابق با اقدم و اکثر نسخ، اما سایه دارد: تاسر زلف عروسان سخن. معلوم نیست چرا به حکم نسخ کردن ننهاد و به ذوق ورزی پرداخته‌اند؟ مقصود شاعر (چنان که توضیح شد) اساساً آراستن یا تزئین شاعرانه سخن پراکنده یا عاطل است و «عروسان» در این میان عنصری غیر لازم، و حتی خدشه‌آورنده به مراد شاعر است، ضمن این که تشبیه قلم به شانه را هم، با لطف خاص آن، فاقد است.



در تحلیل ساختاری غزل قبلی یعنی «دوش وقت سحر...» (۱۷۸) گفتیم که غلبه روح تجرید و انباشته شدن آن از مفاهیم و مصطلحات انتزاعی تصوّف سبب نزول کیفیت و وزن هنری شعر گردیده است. حال از آنجا که طرح موضوع از نظرگاه هنری برای دستیابی به گوشه‌هایی از توفیق شاعر در غزل حاضر نسبت به قبلی دارای اهمیت بسیار است می‌کوشم تا در اینجا موضوع را قدری باز کنم. لازم به گفتن نیست که هر دو غزل نزد حافظ‌خوانان از عارفانه‌ترین اشعار او و در شمار آنهایند که عده‌ای عنوان «عرشی» به آنها داده‌اند، و پیدا است که در صورت اشتراک دو شعر از نظر محتوایی، سنجش آنها با هم و طرح برخی متغیرها در یک زمینه ثابت آسانتر خواهد بود.

دیدیم که شاعر در آن غزل به بیان احوالی کاملاً درونی، بدون باز کردن آنها برای خواننده، و حتی به دست دادن حدّ اقل سرنخی برای ورود به آنها، پرداخت. از مژده‌هایی که از عوالم غیبی به او رسیده بود سخن گفت، ولی آیا به راستی من و شما می‌خواننده را حتی در کمترین حد در یافته‌ها و دریافته‌های خود سهیم کرد؟ گمان نمی‌کنم، زیرا هرچه بود از مستی از پرتو ذات و جام صفات بود و براتها و زکاتهای خوشدلی و... حال به غزل حاضر (که جوهری دیگر را از عرفان و بینش ویژه آن مطرح می‌کند) بنگریم: خلقت انسان، جنبه ملکوتی وجود او، امانت، پیدایی تعینات و آغاز خلافتها، اگرچه شاعر در بیت «شکر آن را که...» (ب ۵) می‌گوید که از آن حجابهای تعین رهیده است و... اما برخی تفاوت‌های مهم را از حیث موضوع این بحث بنگریم، که به طور کلی در چهارچوب توصیف با حدّ اکثر عناصر محسوس و بیشترین عینیت برای بیان چنین موضوعات پیچیده و دیریابی است. به عنوان نمونه: فرشتگان «در» خلوتخانه‌ای را که ذکر شد می‌زنند، یعنی به صورتی کاملاً حسی



«دقّ الباب» می‌کنند، اگرچه از گشودنِ در خبری نیست (ضمن این‌که توجه داریم که شعر سمبولیک معمولاً فشرده‌ترین بافت را دارد و بسی چیزها را به استنباط خواننده از داده‌های شعر وامی‌گذارد.) گلی که سرشته می‌گردد به «پیمانه» زده می‌شود، که بعید است هر دو معنایی که گفتیم، دست کم در ساده‌ترین صورت آن، برای خواننده درک‌ناپذیر باشد. در بیت ۲ کیست که نداند باده زدن مطابق سنن همیشگی آن تنها میان افراد متجانس صورت می‌گیرد، و لاجرم آن را یا بر فرود آمدن ملایک و یا به بالا رفتن انسان حمل خواهد کرد. خلاصه کنم: در بیت‌های بعدی، قرعه و فال، جنگ امم و ادیان (حتی گیریم «ملت» را به معنای نوظهور امروز بگیرد) صالح شاعر با «او» و رقص و ساغر زدن حوریان، آتش بی‌خاصیتی که به آن بخندند و در مقابل آن‌که به خرمن کسی بزنند، و بالاخره نقاب برداشتن از صورت یا شانه کردن زلف، همه و همه گرد آمده‌اند تا حتی اوساط خوانندگان را، البته هر گروه در حدّ خود، بر سر خوان دستپخت شاعر بنشانند و به قدر مراتبشان در این لذت سهیم کنند. باز می‌گوییم: شعر نه موضوعی ساده یا عامه‌فهم است، اما در نهایت می‌توان با توضیحی مختصر آن را، ولو در کمترین حد، قابل درک و لمس کرد؛ اما آیا در غزل قبلی چنین چیزی میسر است؟ در عمل، برخی ابیات شعر کنونی بر زبان مردم، حتی عامّه، روان است، ولی آن یک...؟

- ۱ نقدها را بُوَد آیا که عیاری گیرند؟  
تا همه صومعه‌داران پی کاری گیرند؟
- ۲ مصلحت دید من آن است که یاران، همه کار  
بگذارند و خَم طُرّه یاری گیرند
- ۳ خوش گرفتند حریفان سر زلف ساقی  
گر فلکشان بگذارد که قراری گیرند
- ۴ قوت بازوی پرهیز به خوبان مفروش  
که درین خَیل، حصاری به سواری گیرند
- ۵ یارب، این بچّه ترکان چه دلیرند به خون  
که به تیر مژّه هر لحظه شکاری گیرند
- ۶ رقص بر شعر خوش و ناله نی، خوش باشد  
خاصه وقتی که در آن، دست نگاری گیرند
- ۷ حافظ، ابنای زمان را غم مسکینان نیست  
زین میان گر بتوان به که کناری گیرند

۱. «نقد» (= سیم و زر مسکوک) و «عیار» گاهی با هم می‌آیند: «و نه آن همه نقود کفایت و درایت و شهامت و صرامت ملک ناصرالدین در نظر فکرت آن ناقد بصیر عیاری به اظهار رساند.» (عوفی، جوامع الحکایات، بخش اول ۱۱) خود حافظ: ... بر قلب ما ببخش، که نقدیست کم عیار (۲۴۱/۷)

از شمار مضامین بی‌شمار در شعر پارسی، از جمله حافظ، در ستیز با راه و رسم خانقاه (صومعه) است. (نک. «صومعه» در: ح ۲/۳). اینجا هم با نقد صوفی مواجه هستیم: نقد صوفی نه همه صافی بی‌غش باشد... (۱۵۵/۱) پی کاری گیرند: دقیقاً برابر است با آنچه امروز هم می‌گوییم: بروند پی کارشان، و بیانگر این است که خانقاهیان هرچه باشند اهل عشق و صفای باطن (برخلاف ادعایشان) نیستند و استعدادش را هم ندارند.

۲. مصلحت دید: مصدر مرخّم مرگب، که به صورت اسم به کار می‌رود، مثل

صلاح‌دید، به آمد، نیکو داشت. نظر خطیب رهبر هم همین است. (دیوان غزلیات [...])  
حافظ شیرازی با شرح ابیات [...] (۲۵۰) خرمشاهی آن را صفت مفعولی مرخم (= مصلحت دیده) دانسته. (حافظ‌نامه ۲، ۶۸۵) من بر نظر اول هستم.

۳. گرفتند: به نظر می‌رسد با توجه به رسم الخط قدیم (که در بسیاری موارد فرق میان ماضی مطلق و نقلی از نظر شکل کتابتی وجود نداشت و فرق این دو فقط از معنی بیت قابل استنباط است) ماضی نقلی (= گرفته‌ند) باشد. لذا بهتر است بالحن و تکیه ماضی نقلی خوانده شود.

شان: شناسه مفعولی است (= فلک بگذارشان، یا: آنان را بگذارد).

۴. سعدی:

هر کجا سلطان عشق آمد، نماند      قوت بازوی تقوی را محل

(گلستان ۱۳۴)

هم او:

تو در کمند نیفتاده‌ای و معذوری      از آن به قوت بازوی خویش مغروری

(غ ۵۷۳)

ابن‌یمین:

کجا بازوی تقوی را بود آن دسترس، هیئات

که با سرپنجه عشق پریرویان درآویزد؟

(دیوان ۲۲۶)

اما پیش از اینها مولانا سخنی در سطوت و سیطره عشق دارد که می‌تواند شارح

بیت حافظ باشد:

من دزد دیدم کو برد مال و متاع مردمان

این دزد ما خود دزد را چون می‌بدزد از میان؟

خواهند از سلطان امان، چون دزد افزونی کند

دزدی چو سلطان می‌کند، پس از کجا خواهند امان؟

عشق است آن سلطان که او از جمله دزدان دل برد

تا پیش آن سرکش برد حق سرکشان را موکشان

(کلیات ۴، ۱۱۲)

خیل: فرسان [= سواران، جمع «فارس» - م] و منه قوله تعالى: وَ أَجْلِبْ عَلَيْهِم

بِخَيْلِكَ وَ رَجَلِكَ (إسراء ۶۴) ای بفُرسانیک و رَجَالَتیک [= سواران و پیادگان - م]

(صحاح) جماعت سواران؛ این کلمه مفرد ندارد. (لسان‌العرب) لشکر، سپاه، سپاهیان، گروه سواران، لشکریان، نظامیان، عساکر (دهخدا) بنابراین، هم به معنای سواران است و هم کل سپاه، و اطلاق «خیل» به کل سپاه از مقوله مجاز به علاقه ذکر جزء و اراده کل است؛ فردوسی، به معنای کل سپاه:

به یکبار بر خیل توران زنند      بر و بیخ ایشان ز بن برکنند

فرخی، به معنای سواران:

یک سوار از خیل تو وز دشمنان پنجاه خیل

یک پیاده از تو وز گردنکشان پانصد سوار

(دهخدا، باندکی تغییر)

در بیت حافظ به معنای سواران است.

حصار: اهل زهد، تقوای خود را چون دژ و بارویی استوار می‌پندارند، لیکن آنگاه که عشق تاختن آورد، این حصن حصین به آسانی فرومی‌ریزد.

سوار: و شهنسوار، استعاره از معشوق چالاک و در عین حال دل‌آرای است. تنها یک تن از میان خوبرویان برای تسخیر سرزمین دل بسنده است و نیازی به بیش از آن نیست. پس نازیدن زاهدان به پرهیزگاری خویش کاری بیهوده است.

۵. تأثیر کمال اسمعیل، حتی در برخی الفاظ آشکار است:

یارب، این بچه ترکان چه زمامی خواهند

که همیشه دل ما را به بلا می‌خواهند؟

(دیوان ۷۰۹)

ناصر بخارایی:

چشم تو از تیر مژه، هرسو شکاری افگند

آن ترک در یک چشم زد، کشته هزاری افگند

(دیوان ۲۶۸)

یارب: اینجا، هم در مقام اظهار شگفتی است، و هم در عین حال استمداد و استغاثه.

بچه ترکان: = بچه‌های ترکان، بچه‌های ترک، ترک‌بچگان؛ علامت جمع به مضاف‌الیه پیوسته است، همچنان که امروز نیز در محاوره می‌گویند: بچه ترک‌ها، بچه محصل‌ها (= بچه‌های محصل) بچه پولدارها (= بچه‌های پولداران). این مضمون، جزئی از سنت عشق‌ورزی با کودکان است، که مدلول آن در مکتب

خراسانی و عراقی متفاوت بوده است. (نک. ج ۱، زیر عنوان «گر آن شیرین پسر خونم بریزد» ۱۹۷ به بعد). ترکان و غلامان ترک (البته اهل بلاد شمال شرقی ایران آن روزگار) در قتل و غارت زبانزد و در آن بس چالاک و گریز بوده‌اند؛ امیر خسرو:

هندوی مرا کشتن ترکانه ببینید      زو سینه من چون بت و بتخانه ببینید

(نک. دیوان ۱۵۴ غ ۴۴۹).

دلیر: = گستاخ؛ سعدی: «نه چندان درشتی کن که از تو سیر گردند، و نه چندان نرمی که بر تو دلیر شوند.» (گلستان ۱۷۳)

۶. شعر خوش: قزوینی: شعر تر؛ در اینجا هم میان دو طبع همان اختلافی هست که در: کی شعر خوش انگیزد...؛ خانلری ۱۵۷/۱؛ قزوینی: کی شعر تر...؛ نیساری در اینجا هم مثل مورد قبلی «تر» را ترجیح داده، در حالی که اقدم و اکثر نسخ در هردو مورد مثل خانلری‌اند. (دفتر دگرساینها ۱، ۶۳۴) البته عادت غالب بر بسیاری از حافظ‌خوانان به چاپ پیشرو قزوینی در این دست ترجیحات مؤثر بوده است. بر ضبط خانلری از جهت روش و هنجارهای تصحیح متن ایرادی وارد نیست، اما این نیز هست که در مورد حاضر تکرار «خوش»، آن هم در یک مصراع، به دور از خوی و شیوه خواهی است، حتی اگر آن را چنین توجیه کنند که «خوش» در مورد شعر و حال شخص تفاوت معنایی دارد. آیا به راستی تفاوتی میان این دو هست؟ یا اگر هم باشد، آن قدر هست که تصور تکرار پدید نیامورد؟

۷. میان - کنار: هردو بارها به صورت ایهام تناسب در اشعار شاعران، و چند بار در حافظ آمده‌اند: میان (وسط + کمر یا کمر بند) و کنار (گوشه یا کرانه یا کناره یا ساحل یا نزدیک + آغوش یا دامن) در اینجا «میان» دارای ایهام بین معنای وسط و کمر است، و «کنار» بین معنای گوشه و کرانه. به برخی نمونه‌ها از این ایهام بنگریم؛ عراقی:

دلی که با غم عشق تو در میان آمد      به هر گنه ز کنارش کنار نتوان کرد

(کلیات ۱۸۳)

سعدی:

چه سود آب فرات آنکه که جان تشنه بیرون شد؟

چو مجنون بر کنار افتاد لیلی با میان آید

(غ ۲۸۷)

خواجو:

میان او به کنارت کجارسد، خواجو؟      کزین میان نتواند رسید کس به کنار

(دیوان ۷۰۵)

ناصر بخارایی:

در بحر عشق جانان، جانم رسید بر لب

باشد که از میانش ممکن بود کنارم

(دیوان ۳۳۱)

\* \* \*

در این شعر، به وضوح، تصوّف خانقاهی از نظرگاه عشق (که صومعه داران به هر حال مدّعی آن اند) در برابر مهر و محبت راستین نهاده شده، و ابیات ۲ به بعد، همگی، با وجود تنوع در مضامین، بر حول عشق و جلوه های جمالی موجود در آن جریان یافته اند. احتمال می دهیم بیت ۴ (قوّت بازوی پرهیز...) گذشته از طعن زاهدانِ نازنده به پرهیزگاری خویش، شامل صوفیان صوامع نیز (با توجه به قرابت های میان زاهدان محرابی و صوفیان خانقاهی) بوده باشد. تقابل بیت های ۲ و ۳ با راه و رسم صومعه داران یا خانقاهیان به خوبی محسوس است و شاعر با ذکر «مصلحت دید» خود توصیه می کند که به جای منسلک شدن در رسوم ظاهر، بدون تکلف و دعوی به عشق روی آورند و از نظرگاه زیبایی های آن به جهان بنگرند. آنگاه گویی می خواهد نتیجه توصیه خود را ذکر کند، می گوید: حریفان هم چنین کرده و سر زلف ساقی را چونان سر رشته کارهای خود گرفته اند، اگر فلک ستیزه گر و عاشق کش، وقت و عیش بر آنان تلخ نکند. آنگاه به مغروران به تقوای خویش هشدار می دهد که زیاده به نیروی پرهیزگاری خود مطمئن نباشند و خود را در برابر وسوسه عشق و زیبایی رویین تن نپندارند. به دنبال آن از تیر نگاه ترک بچگان سخن می گوید تا احتجاج خود را کامل کرده و جلوه ای دیگر را از افسون مقاومت ناپذیر یک نگاه نرگس ترکانه بازگفته باشد. سرانجام، بیت ۶ هم باز در جهت برشماری مظاهر زیبایی است و به تنهایی حاوی چند عنصر یا مقوله از جمال است: رقص، موسیقی، شعر، و زیبایی نگار. ارتباط و پیوستگی ابیات بدین گونه است.

- ۱ گر می فروش حاجت رندان روا کند  
ایزد گنه ببخشد و دفع و با کند
- ۲ ساقی، به جام عدل بده باده، تا گدا  
غیرت نیاورد که جهان پربلا کند
- ۳ مارا، که درد عشق و بلای خمار هست  
یا وصل دوست، یا می صافی دوا کند
- ۴ حقّا کزین غمان برسد مژده امان  
گر سالکی به عهد امانت وفا کند
- ۵ گر رنج پیشت آید و گر راحت، ای حکیم  
نسبت مکن به غیر، که اینها خدا کند
- ۶ در کارخانه‌ای که ره علم و عقل نیست  
وهم ضعیف رای فُضولی چرا کند؟
- ۷ مطرب، بساز عود، که کس بی اجل نمرد  
وان گونه این ترانه سُراید، خطا کند
- ۸ جان رفت در سرِ می و حافظ به عشق سوخت  
عیسی دمی کجاست که احیای ما کند؟

۱. وبا: در عربی «وَبَاءٌ» و «وَبَاء»، جمع: أَوْبِئَةٌ، أَوْبَاءٌ = طاعون، مرض عام [= مرگامرگی - م] (صحاح، لسان العرب) این معنی در حقیقت همان بلا و یا دست کم بسیار نزدیک به آن است. به نظر می رسد «وبا» در بیت به صورت ایهام آمده باشد میان دو معنی: الف. بیماری معروف مرگبار؛ ب. معنای این واژه در پارسی یعنی بلا، وبال، بوار و امثال اینها و خلاصه: بلیه عام، معنایی که رایج نیز هست و شواهد بسیار در متون دارد. به ذکر برخی بسنده می کنم؛ خاقانی، که بارها بدین معنی دارد، مثل:

دیدم سحرگهی ملک الموت را که پای      بی کفش می گریخت ز دست وبای ری

(دیوان ۴۱۴)

گفتنی است بیت از قصیده‌ای است در ذمّ آب و هوا و غیره ری، و ظاهراً هیچ

وبایی به معنای مرض خاص در آن روی نداده است. هم او، در شاهی که جای تردید ندارد:

وگر نیز کیخسروی، آخر، آخر      کیان کیان بی وبائی نیابی

(همان ۴۱۸)

مولانا هم به کرات در آثار مختلف خود «وبا» را به معنی بلا آورده است، همچون:

ابر برناید پی دفع زکات      وز زنا افتد وبا اندر جهات

(مثنوی ۸، ۱)

فکر، کان از مشرق آید آن صباست      وانک از مغرب، دبورِ باوباست

(۴۵۸، ۴)

آن باد وبا گشت، شما را فسرانید      یا باد صبا گشت به هر جا که درآید؟

(کلیات ۲، ۶۹)

جالب توجه است که مولانا بسی پیش از حافظ، و درست مثل او، در این بیت «وبا» را با همان ایهام میان مرض خاص (به قرینه باده) و بلای عام آورده است:

ای غم و اندیشه، رَو، باده وبای غم است

چونک بغرید شیر، رَو چو فرس خون بمیز

(۷۴، ۳)

او حدی مراغی:

اگر یابم از بوی زلفش خبر      نیابد وجودم گزند از وبا

(دیوان ۷۱)

(آنچه ذکر شد قسمتی از یادداشت‌های شخصی این نگارنده بود. علی‌رواقی مطالب و شواهدی در این باره دارند که خوانندگان را برای اطلاع بیشتر به آن بازبرد می‌دهد: «شب تاریک و بیم موج و...»، کلک، ش ۱۸ و ۱۹، شهریور و مهر ۱۳۷۰، ص ۸۶-۸۸). وبا و شراب: در متون قدیم نمونه‌هایی هست از این باور پیشینیان - چه درست و چه نادرست - که شراب در درمان بیماری وبا (یا اسهال سخت) سودمند است. «[شراب] گاه اسهال نگذارد که خلط بد در معده گرد آید.» (نوروزنامه ۶۰) ظاهراً شراب را از همین روی دواي وبا (همراه با اسهال شدید) می‌دانسته‌اند. «وبا در میان لشکر مغول افتاد تا بسیاری از ایشان بمردند. پادشاه جهان، دفع وبا را شراب می‌خورد.» (جامع‌التواریخ رشیدی ۱، ۶۰۳) خاقانی:



چرخ از سموم گرمگه، زاده وبا هر چاشتگه

دفع وبا را جام شه، یا قوت کردار آمده

(دیوان ۳۹۱)

با این وجود، در کتابی معتبر در طب قدیم از ابوبکر الاخوانی البخاری خلاف آن آمده است، چنان که در باب تبهای ناشی از وبا: «تو جهد کن تا به چنین وقت گوشت نخوری و شیرینیها حذر کنی و شراب نخوری.» (هدایة المتعلمین فی الطب ۷۶۲) در هر حال، در این که در بیت حافظ «وبا» درست است یا «بلا» آرای موافق و مخالف هست. انجوی شیرازی از «بلا» جانبداری می کند و می گوید: حافظ نسخه طبّی نمی داده. (دیوان مصحح ایشان، مقدمه ۱۰۱) اما زریاب خویی، در ضمن اشاره به خاصیت شراب در وبا، ضبط خانلری را ترجیح می دهد و معتقد است انجوی به خطا فاعل «دفع وبا کند» را شراب دانسته، چون فاعل خداست، یعنی خداوند در برابر این کار خیر می فروشد، وبا را هم به جهت خاصیتی که در شراب هست دفع می کند. (آئینه جام ۳۹۱-۳۹۲) این نمونه ای نوعی از بحثهای موجود در این خصوص بود. این نگارنده، چنان که از سطور گذشته دریافته اید، نظر زریاب را تأیید می کند، و بر آن است که «وبا»، مطابق توضیح اینجانب، به دلیل احتوا بر دو معنای بلا و تأثیر شراب، امکان ایجاد صنعت مورد علاقه شدید حافظ (ایهام) را برای او فراهم می ساخته، حال آن که «بلا» چنین خاصیتی نداشته است.

وبا: قزوینی و طبعهای متمایل به او: بلا، که سراسر است و بی نیاز از توضیح است. البته قدیمترین نسخ «وبا» دارند، که همین اصل می نماید. این که نسخ حاوی «بلا» غالباً متأخرند می تواند بیانگر این قاعده غالب در تصحیح متون قدیم باشد که معمولاً کاتبان کم سواد، وجه مشکل یا نادریافتنی برای خودشان را به وجه ساده تر و فهم پذیر تر بدل می کردند، و عکس آن کمتر در عمل روی می داد. نیز عادت معمول عدّه بسیار به طبع پیشرو قزوینی هم نباید از نظر دور داشته شود، که قضا را نمونه ای از آن را به رأی العین و در همین مورد از جانب مصححانی شاهد هستیم که بدون التفات به قدیمترین نسخ، «بلا» را اختیار کرده اند. شاید شگفتی بیش از همه از پژوهنده ای چون جناب سلیم نیساری باشد که ظاهراً برخلاف ملاکهایی که در مورد گزینش به دست داده اند، و باز بر اساس آنچه خود ارائه کرده اند، چندین نسخه اقدم را با ضبط «وبا» (یج، ید، یو، حی، طو، کج) رها کرده و «بلا» را از نسخ متأخر (احتمالاً تحت تأثیر قزوینی، و آنگاه نامورانی چون سایه) ترجیح داده اند. (نک. دفتر دگرسانیها

۱، ۶۳۶). این یعنی نقض ضوابطی که خود ایشان به دست داده‌اند. از آنجا که بارها شاهد تکرار این کار از سوی ایشان بوده‌ام، اجازه می‌خواهم یک بار «به بانگ بلند» بگویم: متأسفانه هزاران صفحه‌ای که تا کنون تنها دربارهٔ رجحان این یا آن ضبط اشغال شده، در بیشتر موارد بدون توجه بایسته به ضوابط این فن، از جمله قدمت، اعتبار، کیفیت و اکثریت نسخ و اعتباراتی از این دست بوده و نیز اغلب آنچه در این سالها تحت عناوینی چون «قرائت‌گزینی»، «حافظ برتر کدام است» و... عرضه می‌شود صرفاً میدانی است برای ذوق‌ورزی و طبع‌آزمایی و خلاصه ابراز خواست و پسند شخصی، یا به تعبیری شرکت با شاعر در سرایش شعر. (امید که روزی در همین زمینه، کاری علمی، مستند و آماری صورت گیرد که نشان دهد چه میزانی از این کار بر اساس ضوابط تصحیح و چه مقدار منبعث از صرف سلیقه نویسندهٔ سنجشگر بوده است؛ پیشاپیش قول می‌دهم نتایج شگفت‌انگیز خواهد بود.)

۲. جام عدل: واژه «عدل» یک معنایش برابر و نظیر است، یعنی عدل به معنای عدیل (مصدر به معنای صفت). کِلْ عَدْل = پیمانه برابر (با بهره‌گیری از لسان‌العرب) «جام عدل»، چه به عین لفظ و چه به صورت معادلهای آن در متون قدیم پارسی، در موارد متعدد آمده، و یک مورد آن (که دیگران هم ذکر کرده‌اند) همان است که بیهقی می‌گوید، دربارهٔ یک مسابقهٔ باده‌نوشی در حضور مسعود غزنوی در باغ فیروزی: «امیر گفت: عدل نگاه دارید و ساتگینها برابر کنید تا ستم نرود.» (تاریخ بیهقی ۸۹۱) مولانا «شراب یکسان» می‌طلبد، زیرا ما دارای منشاء یکسان هستیم:

درده شراب یکسان، تا جمله جمع باشیم

تا نقشهای خود را یک یک فرو تراشیم

از خویش خواب گردیم، همرنگ آب گردیم

ما شاخ یک درختیم، ما جمله خواجه تاشیم

(کلیات ۴، ۴۴)

«عدل» معنای پر و لبالب هم دارد، مثل «پیالهٔ عدل». (الاغراض الطبیّة ۱، ۶۴۸) و یا

«بدرهٔ عدل» (= بدرهٔ کامل و درست) منوچهری:

شاعران رادری و گرگان و در شروان که دید

بدرهٔ عدلی به پشت پیل آورده به زین؟

(دیوان ۸۱)

زریاب خویی با استناد به طبقات ابن سعد (۵، ۳۰) در شرح حال مروان بن حکم

آورده: او صاعها (= پیمانه‌ها) را جمع کرد و با هم سنجید (فَعَايَرَ بَيْنَهَا) و میانگین‌ترین آنها را برگزید (حَتَّى أَخَذَ أَعْدَلَهَا) و دستور داد از آن پس با آن بسیمایند. ابونواس به جای «جام عدل» گفته است: عدل در پیمودن شراب:

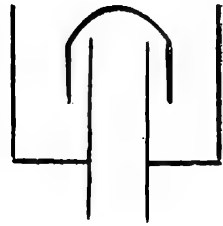
... بِجَنْبِ سَاقٍ حَسَنِ وَجْهَهُ      فِي السَّقْيِ عَدْلٍ غَيْرِ ظَلَامٍ

(... در کنار ساقی نیکو رویی که در پیمودن شراب عادل بود و ستم نمی‌کرد.) (آئینه‌جام ۱۳۳-۱۳۴؛ دیوان ابی‌نواس، طبع مورد استفاده این نگارنده ۴۵) زریاب آنگاه احتمال داده که حافظ به مسأله اجتماعی یعنی عدل و برابری و تقسیم عادلانه ثروت هم نظر داشته باشد. (به گمان بنده قدری بعید است، چنان که دلیل خود را خواهم گفت.) همچنین آن روانشاد تصویر حافظ را «شاید در شعر فارسی کم‌نظیر» دانسته‌اند. این در حالی است که تصویری از این دست (که نمونه‌ای را در غزل مولانا دیدیم) در ادب پارسی پیشینه‌هایی دارد. از حیث محتوای مورد نظر ایشان هم چه نمونه‌ای گویاتر و واقعی‌تر از ماجرای مزدک در شاهنامه، که در زمان قباد چاره فقر و فاقه مردم مسکین را به هنگام خشکسالی در تقسیم عادلانه غله و مال میان همگان و رفع نابرابری دانست و پادشاه را بدان واداشت تا غائله فروخفت؟ (۸، ۴۲ به بعد) اگر هم فرض کنیم که حافظ به موضوعی از این دست ناظر بوده، از کجا معلوم که نظری به همین ماجرا نداشته است؟

فخرالدین مزارعی هم باده را بیت‌المال و بیت را دارای زمینه اجتماعی، یعنی تقسیم عادلانه ثروت، می‌داند. (مفهوم رندی در شعر حافظ ۱۳۶)

و اما خود «جام عدل» (که حافظ احتمالاً نظری ضمنی نیز به آن داشته) چیست؟ حسین معصومی همدانی آن را از نظر اصطلاح تخصصی در علم مکانیک قدیم (علم الحیل) بررسی و تصویری از «جام عدل» (كأس العدل) و در برابر آن «جام جور» (كأس الجور) ارائه کرده و بر همین پایه به تفسیر عناصر بیت، مثل این جام، گدا، و پربلا کردن جهان پرداخته و نتیجه گرفته است: ما معمولاً معنای طغیان یا انقلاب اجتماعی را (که مفهومی جدید است) از بیت حافظ می‌گیریم، در حالی که در برابر این معنای افراطی، معنای تفریطی هم هست که می‌تواند منظور خواجه باشد، و آن این که اگر بیش از حد ظرفیت و استحقاق به گدا باده بنوشانیم ممکن است از روی بَطَر و بدمستی طغیان کند و سر و صدا و مشغله برانگیزد.

شکل تقریبی جام عدل چنین است:



نیز تصویری از آن از روی صورتی در یکی از نسخ خطی کتاب حیل بنوموسی در کنار آن آمده است. اگر اندکی بر مایع آن بیفزایند تمام مایع خالی می شود. در مورد جام جور (که شکل آن در صفحه آخر مقاله ارائه شده) این جام بر عکس اولی، ظاهراً کمی شراب داشته، ولی مقدار دیگری در قسمت پنهان آن جاسازی می شده که نوشنده هر دو مقدار را به جای یکی می آشامیده است. این نوشتار، پژوهشی است همراه با تجزیه و تحلیل های نسبتاً مفصل درباره واژه های بیت و مدلول آن از نظر نویسندگان که به دلیل تنگی گنجایی این سطور و پرهیز از تفصیل بیشتر، خوانندگان را به مطالعه کل مقاله توصیه می کند. («جام عدل»، [تأملی در معنای بیتی از حافظ]، نشر دانش، س نوزدهم، ش اول، بهار ۱۳۸۱، ص ۱۸-۳۰). جام عدل: نام پارسی آن «می دزد» است [...] زیرا اگر در آن قطره ای بیش از مقدار معلوم ریخته شود تمام مایع این ظرف بیرون می ریزد. (ترجمه مفاتیح العلوم خوارزمی، به نقل از حسین خدیو جم، واژه نامه غزل های حافظ)

برای روشنتر شدن مفهوم بیت، بدین سخن او نیز بنگریم:

گنج قارون، که فرومی رود از قهر هنوز صدمه ای از اثر غیرت درویشان است

«گدا» در بیت متن برابر با «درویش» است (همچنان که در چند بیت او چنین معنایی دارد) و کسی که در این جهان مطلقاً هیچ ندارد و مالک هیچ چیز در درون و برون وجود خویش نیست. (نک. «فقر» در: ح ۴۰/۱۰). چنین پاکباز شیدایی، اگرچه هیچ از این دنیا به دندان ندارد، در عوض سینه ای سوخته و نفسی صدق دارد، و آنگاه که غیرت (نک. ح ۵۰/۸ یعنی بیت اخیر) آورد، جهان و گنجها و گرایندگان به آن را به دود آهی خواهد سوخت تا هیچ چیز بجز «منهج عدل» الهی بر جای نماند. احتمال می دهم اصل مقصود حافظ همان جام برابر و یکسان باشد به همان دلیل که در بیت مولانا دیدیم، یعنی یکسانی آدمیان یا بندگان در ریشه و پرورنده آنان، و این غیرت برمی خیزد و درمی تازد تا «غیر» معدوم شود، و منشاء ستم در «ماسوی» است. البته، چنان که اشاره شد، خواجه نظری به معنای اصطلاحی «جام عدل» به صورت ایهام یا معنایی ثانوی نیز داشته است. اصل مطلب این است که: اگر بپذیریم که شعر عارفانه

است لاجرم به جای طرح پاره‌ای مفاهیم جدید از قبیل ستم طبقاتی و تقسیم عادلانه ثروت و کنشهای اجتماعی (که به طور کلی در شعر اجتماعی یا سیاسی جدید ایران سراغ داریم) باید به تفاسیری در مایه‌های عرفان و اخلاق، مطابق با مقتضیات زندگی و فرهنگ گذشته، دست بزنیم (و نیز قضایایی چون آزادی خوانش یا قرائت خواننده‌محور را - که در اعتبارشان در جای خود شکی نیست - دستاویزی برای سوار کردن مفاهیم مدرن بر چنین اشعاری قرار ندهیم. بنابراین، من تا جایی می‌توانم با آنچه زریاب، مزارعی و امثال ایشان گفته‌اند همداستان باشم که این گونه امور اجتماعی فقط در حدود معنایی ثانوی و فرعی یا خلاصه کلام ایهامی (آن هم در حال و هوای قابل تصوّر برای فرزندگان آن روزگاران) نگریسته شوند. (قضا را آنچه درباره‌ی مزدک بدان اشاره و ارجاع شد می‌تواند نمونه‌ای از نگرشهای رایج در آن ایام انگاشته شود، گو این که باز نباید تفاوت مقتضیات یک متن داستانی - حماسی نوعی با شعر غنایی و غزلی از یاد برود).

۳. لَف و نشر مرتب عشق ے وصل، و خمار ے می صافی (نیز نک. سخن پایانی در سنجش این بیت با بیت آخر).

۴. ظاهراً متأثر از سعدی:

برخیز تا به عهد امانت وفا کنیم      تقصیرهای رفته به خدمت قضا کنیم  
(غ ۴۵، بخش مواعظ)

امانت: نک. ح ۱۷۹/۳.

از نظر بدیعی، جناس مطرّف میان غمان - امان، و جناس زاید بین امان - امانت، افزایشده بر لطف بیت است، اما به نظر می‌رسد این غایت غرض شاعر نباشد، زیرا در مورد اوّلی شاید می‌خواهد با استفاده از شکل کتابتی دو کلمه نشان دهد که میان فشردگی دل در «غمان» و گشایش آن در «امان» فاصله چندانی نیست، و به همین سان میان «امان» (کنونی) و «امانت» (ازلی) زیرا عمل کردن به امانت همان است و رسیدن به امان همان. بنابراین هر دو گروه نه تنها از نظر محتوی بلکه از جهت شکل نیز باز بسته به یکدیگر شده‌اند. در دیدگاههای جدید نسبت به بدیع سنتی باید به شکل کتابت و پیامها یا القائاتی که ممکن است در آنها لحاظ شده باشد نیز در حدّ خود توجه داشت.

محمد دارابی بیت متن را بدین گونه تفسیر می‌کند که انسان باید از قوس نزولی به قوس عروجی برود و با شنیدن پیام «ارجعی» به سوی پروردگار رود. (لطیفه غیبی ۵۴)

این هم برای خود تفسیری است.

۵. وَإِنْ تُصِيبَهُمْ حَسَنَةٌ يَقُولُوا هَذِهِ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ وَإِنْ تُصِيبَهُمْ سَيِّئَةٌ يَقُولُوا هَذِهِ مِنْ عِنْدِكَ قُلْ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ (نساء ۷۸) (اگر به آنان نیکی رسد گویند: این از سوی خداست، و اگر ایشان را بدی رسد گویند: این از سوی توست؛ بگوی: همه چیز از سوی خداوند است.) نیز: قُلْ لَا أَمْلِكُ لِنَفْسِي نَفْعاً وَلَا ضَرّاً إِلَّا مَا شَاءَ اللَّهُ (اعراف ۱۸۸) (بگوی: من برای خود نه سودی به کف دارم و نه زیانی، جز آنچه خدا خواهد.) حکیم: در قدیم به افراد کاملاً مختلف اطلاق شده و حدود و ثغور آن چندان روشن نیست: از فیلسوف، متکلم، متفکر، اندرزگو، عالم دینی، منجم، طبیب، شماری از شاعران، حتی آنان که شعرشان رابطه محکم و آشکاری نه با حکمت و فلسفه دارد و نه حتی با حکمت عملی، از جمله اخلاق و تدبیر مُدُن، و حتی اندرزگو به معنای متعارف هم نیستند، مثل منوچهری، فرخی، و حتی سوزنی شهره به هجو، هزل و لاغ، با دیوانی که بیشتر به دائرةالمعارفی از انواع و اقسام ناسزاها و رکاکتها می ماند.

و اما درباره «حکیم» در اینجا احتمال می دهیم به یکی از این سه معنی، و شاید هم به هر سه معنی، به کار رفته باشد: الف. حکیم به معنای اهل حکمت یا فلسفه، البته چنان که از بیت برمی آید حکیمی اهل حکمت نظری، یا آنچه حکمت یونان یا میراث یونانی می خواندند، و به هر حال حکیم غیر متأله، یا حکیم برکنار از عرفان یا اعتقاد راسخ دینی یا اهل هرگونه حکمت مادی، طبیعی، دهری یا پیرو مذهب شک و غیره. در هر حال همه اینها که برشمرده شد همواره آماج طعن، تسخر یا طنز بوده اند. ب. منجم، به ویژه منجم احکامی، که بر مبنای تأثیر کواکب و اجرام سماوی بر امور و احوال آدمیان نظر می دهد و رنج و راحت یا نحوست و سعادت را به چنان عواملی منسوب می کند. ابوالفضل مصفی این گونه حکیم را چنین تعریف می کند: منجم احکامی، چون بخش عمده علم نجوم را در قدیم نجوم احکامی یا احکام نجوم تشکیل می داده است. (فرهنگ اصطلاحات نجومی، ذیل «حکیم») ج. طبیب، چنان که تا همین اواخر، طبیب یا پزشک را «حکیم» می خواندند، و حتی امروز هم گاهی «حکیم و دوا» را به صورتِ با هم به کار می برند. (قرینه این معنی می تواند رنج و راحت به معنای بیماری و سلامت باشد.)

محمد دارابی بیت را جزو ابیاتی آورده که به گفته او: ظاهراً بر وفق مذهب اشاعره افتاده است. (لطیفه غیبی ۱۱۵) می توان این بیت و بیت بعدی (در کارخانه ای...) را

مرتبط به هم دانست (حتی اگر در برخی نسخ میانشان فاصله یا تقدم و تأخر باشد) و مثل زریاب خویی گفت: مطابق یک نظر، حسن و قبح و خطا و صواب و گناه و ثواب منحصر به دایره اعمال انسان است و به بیرون از محدوده اجتماع انسان نظر ندارد. لذات و آلام هم از لحاظ فیزیولوژیکی (نه از لحاظ روانشناسی و استیفای لذات) از دایره اخلاق بیرون اند و در آنجا هم راه سؤال بسته است. و به همین جهت خداشناسان خود را در آن مقام نمی بینند که به دستگاه آفرینش بتازند و بر آن خرده گیرند یا از آن اظهار رضایت و خرسندی کنند:

لاف عشق و گله از یار؟ زهی لاف دروغ

عشقبازانِ چنین مستحق هجرانند

(آئینه جام ۱۶۵-۱۶۶؛ البته اصل بحث ایشان درباره بیت «پیر ما گفت خطا...»

(۱۰۱/۳ است.) (نیز درباره حکمت، نک. ح ۳/۵).

۶. وهم: شیخ اشراق: «او [=وهم] پیوسته منازعت عقل کند و حکمهای عقل را انکار کند در بیشتر احوال تا به غایتی که اگر کسی در شب تاریک با مرده ای در خانه رود وهم او را می ترساند و عقل او را ایمن می کند که مرده حرکت نکند و از وی نباید ترسیدن، و وهم می گوید البته باید گریخت. و به عاقبت باشد که وهم غالب آید و مردم بگریزد. و این وهم جز محسوسات را مسلم ندارد و در نامحسوس با عقل خلاف کند. و هر جماعت که متابعت وهم کنند نامحسوس را مسلم ندارند و جز به محسوس معترف نشوند.» («هیا کل النور»، مجموعه آثار فارسی ۸۷-۸۸) نسفی: «وهم در مقابله عقل است و در اغلب اوقات وهم غالب می آید بر عقل.» (الانسان الکامل ۲۴۱) سبزواری: «قوتی است که ادراک معانی جزئیة کند، مثل ادراک کردن زید محبت عمرو را و عداوت بکر را، و این قوت در حیوانات عجم [بدین گونه و به معنای زبان بسته خوانده شد - م] نیز هست، چه گوسفند ادراک کند معنی را از گرگ که عداوت او باشد و می گریزد از آن، و بره ادراک کند محبت مادرش را و میل کند به جانب آن [...] و شاید که بعض حیوانات وهم نداشته باشد چون پروانه، که خود را به شعله می زند و اذیت می بیند و باز عود می کند، یا حفظ خیالی نداشته باشد که صورت ملموسه مودیه را حفظ کند چون خیال نباشد.» تعریف دیگر وهم، قوه متصرف در جزئیات است، از آن روی که جزئیات را کم و زیاد یا پس و پیش و به هر حال دگرگون می کند، همچون تجسم اشیا یا جانورانی که هیأت مرکب آنها در عالم خارج وجود ندارد. وهم چند صفت بارز دیگر هم دارد، مثلاً دوررو یا دوربرد است، سریع و جوال است، لیکن

ضعیف‌ترین قوّه درونی انسان است. و اما بوعلی سینا فرق ادراک حسی، خیالی و وهمی را با یکدیگر بدین گونه بیان می‌کند: «اگر ادراک حسی باشد قوّت حس، تجرید تمام نکند به حکم آن که قوّت حس مر محسوس را درنیابد الاّ به نسبت خاص؛ اگر مادّ حاضر باشد پیش حس، دریابد، و اگر غائب بود درنیابد. اگر ادراک خیالی باشد، تجرید بیشتر باشد چون در خیال آید با مقدار محدود باشد و با لون مخصوص و با موضع مخصوص، و این معانی همه از لواحق مادّ است. پس صورت خیالی اگرچه مجرد است از مادّ، از لواحق مادّ مجرد نیست. و بعد ازین، قوّت وهم است که چیزها دریابد مجرد از مادّ، اگرچه مخصوص باشد به صورتی از مادّتی، چون معنی عداوتی از گرگ.» (رساله نفس ۲۸-۲۹)

اکنون به نمونه‌هایی از ابیات که حاوی برخی خصوصیات وهم است بنگریم. دقیقی تیزی وهم ممدوح را می‌ستاید و در قیاس او با هندوان (معروف به قوّه وهم) می‌گوید سخن وی حتی وهم هندوان را می‌سوزاند:

ترسم کان وهم تیزخیزت روزی      وهم همه هندوان بسوزد به سخون

(نقل از دهخدا)

جولان و تحرک وهم بیش از دیگر قواست؛ از همین روی است که سنایی آن را، با وجود چنین خصیصه‌ای، قاصر از رسیدن به عزّ حق می‌داند:

سست جولان ز عزّ ذاتش وهم      تنگ میدان ز کنه وصفش فهم

(حدیقه ۲)

هم او می‌گوید: بالاترین نقطه‌ای که ذهن بشر بدان می‌رسد نه خداوند بلکه نهایت وهم خود اوست:

آنچه نزد تو بیش از آن ره نیست      غایت وهم تست، الله نیست

(همان ۱۱)

سعدی، هم درباره خداوند:

نه بر اوج ذاتش پرد مرغ وهم      نه در ذیل وصفش رسد دست فهم

(بوستان ۳۵)

خود حافظ قوّت عروج وهم را کمتر از آن می‌داند که همت بلند ممدوح را دریابد:

سیمرغ وهم را نبود قوّت عروج      آنجا که باز همت او سازد آشیان

رای کردن: = عزم یا قصد کردن، تصمیم گرفتن، اندیشه کردن برای کاری؛ فردوسی:



دل آمد سپه را همه باز جای      سراسر سوی رزم کردند رای  
(شاهنامه ۱، ۱۹۶)

سعدی:

هر شب اندیشه دیگر کنم و رای دگر      که من از دست تو فردا بروم جای دگر  
(غ ۳۰۱)

فُضُولی: («ی» مصدری) = یاوه گویی، زیاده گویی، مداخله بی جهت در کار دیگران (معین، دهخدا) «فُضُول» (به ضم) در عربی جمع فُضْل (= فزون و بقیه از هر چیز، ضد نقص و نقیصه، و آنچه از غنایم زیاد آید و قسمت نشود) و آن را که کار بیفایده کند «فُضُولی» (به یاءِ نسبت مشدد عربی) می گویند. (با بهره گیری از لسان العرب و منتهی الارب) واژه «فُضُول» در پارسی به معنی «فُضُولی» در عربی به کار می رود، یعنی آن که بی جهت در کار دیگران مداخله کند. فُضُولی (به «ی» مصدری فارسی) یعنی یاوه گویی، ولی در عربی درست برخلاف این است، یعنی «فُضُول» به معنی یاوه گویی و «فُضُولی» به معنی یاوه گوست، اگرچه به همین صورت و معنی در فارسی هم به کار رفته؛ در یک رباعی:

چون هجر آمد، پسند گشتم به خیال      ای چرخ، فُضُولی ام، مرا نیک بمال  
(احمد غزالی، سوانح ۳۴)

اما «فُضُول»، به صورت اسم مصدر به معنای یاوه گویی و اشتغال کسی بدانچه به او مربوط نیست (به صورت معمول و مستعمل در عربی) در متون پارسی نیز به کار رفته است، مثال: «بعد از آن معنی تکبر و فُضُول در دماغ سرور متکبران، ابلیس، پدید آمد.» قصص الانبیاء؛ ناصر خسرو:

پر فُضُول است سرت، هیچ نخوابی شب و روز

که نو این بستان، کهن آن ندهی  
(با استفاده از معین و دهخدا)

ظاهراً واژه «بوالفُضُول» (یا: بُلْفُضُول) با استفاده از همین معنی ساخته شده است. و اما حافظ واژه «فُضُول» به معنای صفتی را هم دارد: مرا به رندی و عشق آن فُضُول عیب کند... (۱۸۳/۱) نیز ترکیب «فُضُول نفس» را: فُضُول نفس حکایت بسی کند، ساقی... (۳۸۹/۵)

«فُضُولی» به معنای مراد در بیت متن، در متون نمونه های زیاد دارد؛ در یک رباعی منسوب به خواجه هرات:

سرّ همه بندگان خدا می‌داند در خود نگر و فضولی آغاز مکن  
(رباعیات منسوب به خواجه عبدالله انصاری ۵۰)

نظامی:

به صاحب ردّی و صاحب قبولی شاید کرد مهمان را فضولی  
(خسرو و شیرین ۳۰۷)

سلمان:

توبه و زهد ریایی نیست کار عاشقان ساقیا، می، کاین فضولی عقل سرکش می‌کند  
(دیوان ۱۴۷)

سرانجام، در مورد خوانش مصراع، این نگارنده، چنان که از توضیح بیت و عناصر آن برمی‌آید، آن را در درجه اول چنین می‌خواند: وهم ضعیف، رای فضولی چرا کند؟ اگرچه به صورتی دیگر هم می‌توان خواند و آن را مثلاً ایهام ساختاری (یا اختلاف قرائت) گرفت: وهم ضعیف رای، فضولی چرا کند؟ که پیداست در این حالت «ضعیف رای» می‌شود صفت مرکب، و فعل جمله «فضولی کردن»، درحالی که مطابق خوانش نخست، فعل «رای کردن» است، چنان که در نمونه‌ها ملاحظه کردید. در هر حال، این نگارنده خوانش یاد شده را فصیحتر، روانتر و دارای آهنگ بهتر می‌داند، زیرا دو ترکیب اضافی متقارن (وهم ضعیف، رای فضولی) پدید می‌آید، البته عده‌ای هم وجه دیگر را می‌پسندند، اگرچه ممکن است این ایهام یا تفاوت قرائت از سوی شاعر به عمد و آگاهی ایجاد شده باشد.

«وهم» یا «فهم»؟: قزوینی دارد: فهم، اما بیشتر حافظ پژوهان «وهم» را رجحان می‌نهند، و به گمان من دلایلشان دست بالاتر را دارد، گذشته از این که چه دلیلی برتر از این که قدیمترین نسخ موجود مطابق خانلری «وهم» ضبط کرده‌اند؟ (نک. نیساری، دفتر دگرسانیها ۱، ۶۳۷). نیز «وهم» از نظر تحقیری که شاعر قصد دارد در حق علم و عقل بکند مسلماً قویتر و حتی درست‌تر است. هومن هم (به عنوان فلسفه‌دان) «وهم» را درست دانسته و بر آن است که فهم و عقل از یک مقوله‌اند. زریاب هم جانبدار آن و معتقد است: قوه و اهمه در برابر قوه عاقله است و حافظ وهم را در برابر علم و عقل قرار داده، و قضایا و قیاسات برهانی، یقینی علمی و عقلی است، و قضایای کاذب، که به قول ابن سینا در آن وهم پیروی از حس می‌کند، وهمی است. استناد زریاب به قول ابن سینا در اشارات است که قضایا را به مسلّمات و معتقّدات، و معتقّدات را به «الواجب قبولها» و مشهورات و وهمیات تقسیم کرده و قضایای وهمیه را قضایایی

کاذب دانسته است. (آئینه جام ۴۰۰) این نگارنده هم سالها پیش در یادداشتی بر حافظنامه، و هم را به دلیلی مشابه درست تر دانسته است. (مستدرک حافظنامه، ۱۳۶۸، ص ۱۴۲۵-۱۴۲۶) در هر حال، مفهوم بیت به سادگی این است: وقتی علم و عقل (با آن همه ادعای صحت و اصابت) نتوانند به کارهای الهی راه یابند تکلیف و هم سست بنیان معلوم است. لذا «فهم» جز ضعیف و نارسا کردن بیت کاری نمی کند.

۷. ساختن: اینجا کوک کردن یا «راست کردن ساز» (نک. ح ۴۰۵/۸). البته «ساختن» معنای نواختن هم دارد، که شاید از طریق ایهام مورد نظر بوده باشد، اگرچه می توان همین معنی را اصل و کوک کردن را ثانوی انگاشت.

بی اجل نمردن: شاید بتوان مستندی قرآنی برای آن قایل شد، همچون: وَلِكُلِّ أُمَّةٍ أَجَلٌ فَإِذَا جَاءَ أَجْلُهُمْ لَا يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَ لَا يَسْتَقْدِمُونَ (اعراف ۳۴).  
۸. دَم: ایهامی به معنای جرعه (به قرینه «می») دارد.



مضامین، همچون بسیاری از غزلهای او، آمیزه‌ای است جوش خورده و تفکیک‌ناپذیر میان زمینه‌های شعر عرفانی از سویی و شعر قلندرانه از سوی دیگر، بدین سان که موضوعاتی عرفانی چون بار امانت عشق، طرد حکمت (به معنایی که توضیح شد) و بیهوده‌گویی علم و عقل از یک طرف، و رندی، باده‌خواری و غیره از طرف دیگر در هم گره می خورد. البته در پایان شعر، مثل همیشه، حکم نهایی به سود عشق است و مدد انفاس عیسوی و قدسی برای احیای روح مرده انسانِ جدا مانده از جان جهان. اما با تأملی در کل شعر به نظر می رسد نوعی پیمان متقابل در آن مورد توجه قرار گرفته که یک سر آن انسان و سر دیگر ایزد است. در این میان، به نظر می رسد به وسایط یا میانجی‌هایی میان دو طرف هم اشاره شده. نخست از بخشش همگانی از سوی حق سخن می رود و آنگاه از وسایط فیض او، یعنی می فروش که مراعات حال رندان دردی کش می کند، و ساقی، که شاعر از او درخواست جام برابر می کند تا هنجارهای حاکم بر جهانی که مشمول نظام احسن و منهج عدل الهی است بر جای و پایدار بماند، زیرا به قول خود خواجه:

بیار باده، که دوشم سروش عالم غیب      نوید داد که: عام است فیض رحمت او

اما این تنها یک سوی قضیه (سمت و سوی ایزدی) است؛ پس سوی دیگر در این تعامل کیست و چیست؟ پاسخ: در اینجا این رحمت عام در بخشش گناه، مشروط

می‌شود به کشیدن بار «امانت»، که «امان» انسان در گرو آن است: گر سالکی به عهد... اصل همین است و درد و درمان همین، و در حقیقت هیچ چیز دیگر بجز این مهر دوسویه میان بنده و پرورنده وجود ندارد. بنابراین، همه ابیات بعدی در بیان این است که: هرگونه تمسک به چیزی بیرون از دایره حکمت و عدل الهی فقط از حکیمی (به معانی پیشگفته) برمی‌آید که اصل و مصدر خیر و شر را فرو گذاشته و به علل و اسباب توسل جسته است، و این یعنی اتکال بر و هم، یا توهم اهمیت علم و عقل در درک ساز و کار کارخانه‌ای که سرهای مدعیان رازدانی در برابر آن «سنگ و سبوست». اجل مقدر (ب ۷) هم خود یکی از مظاهر این اراده و اختیار مطلق است.

و اما یک نکته اندکی پوشیده، ارتباط و پیوند بیت ۳ (ما را که درد...) با بیت آخر است، که به گمان من از شگردهای شعری خواجه است، بنگریم: هر دو بیت ظاهراً بر پایه مضمونی واحدند، یعنی درد عشق و بلای خمار، و درمان هم مشخص و «مداوا مقرر است». لیکن این فقط رویه کار است، و تفاوت عمده میان دو بیت در این است که در بیت ۳ به گونه‌ای آگاهانه صنعت لف و نشر از نوع مرتب را به کار برده، به این صورت: درد عشق ے و صل، و بلای خمار ے می. نکته اینجاست که در این بیت چنین وانمود شده که این دو گروه از همدیگر جدایند، و عشق چیزی است و می چیز دیگر. اما در بیت آخر (که قاعدتاً باید پرورنده قضایا بسته و دوگانه‌ها یگانه شود) با وجود اشتراک محتوی، دیگر از شکل قبلی (لف و نشر) خبری نیست، چرا؟ پاسخ به استنباط نگارنده این است: در مقطع قصد دارد تا «عشق» و «می» را از حالت جدانمایی بیت ۳ بیرون آورد و به آنها وحدت ببخشد، تا می با مفهوم عشق و سرمستی عاشقانه در هم آمیزد، و بدین سان فقط عشق از سوی شاعر، و دم عیسوی از جانب معشوق باقی بماند. آری، خواننده هم از مصراع اول به هیچ روی تصوّر دو چیز جدا از هم نمی‌کند و «می» و «عشق» را «می عشق» می‌بیند (البته اگر اهل عوالم این گونه شعر باشد). بنابراین برای بیان یک امر واحد و جدایی‌ناپذیر چه نیازی به صنعت لف و نشر (که بنای آن بر تفکیک دو چیز است) خواهد بود؟ به راستی که «هزار نکته درین کار و بار» ساختار است.

- ۱ دلا، بسوز، که سوز تو کارها بکند  
نیاز نسیم شبی دفع صد بلا بکند
- ۲ عتاب یار پر چهره عاشقانه بکش  
که یک کرشمه تلافی صد جفا بکند
- ۳ ز مُلک تا ملکوتش حجاب بردارند  
هر آن که خدمت جام جهان نما بکند
- ۴ طیب عشق، مسیحادم است و مشفق، لیک  
چو درد در تو نبیند، کرا دوا بکند؟
- ۵ تو با خدای خود انداز کار و دل خوش دار  
که رحم اگر نکند مدّعی، خدا بکند
- ۶ ز بخت خفته ملولم، بُود که بیداری  
به وقت فاتحه صبح یک دعا بکند
- ۷ بسوخت حافظ و بویی به زلف یار نبرد  
مگر دَلالت این دولتش صبا بکند

۱. نیم شبی: «ی» نکره یا وحدت (هر دو قابل توجیه) بدل از «یک» در برابر «صد» است، و همین بیانگر اهمیت روح نیاز بردن بنده به پرورنده از صمیم و سویدای دل، یعنی فارغ از حساب سود و زیان و مطامع معمول و تنها به امید گشایش دل و انشراح صدر، است. چنین نیازی برخاسته از سرشت بینش عرفانی و تفاوت آن با زهد صرف است، یعنی آن گونه بینش که بهشت موعود را به پاداش پرستش می طلبد، اگرچه کشیدن خط و مرزی دقیق میان این دو نیز ناممکن و نابخردانه است. و اما ذکر «دفع صد بلا» به گمانم تنها (یا بیشتر) برای بیان شأن و شکوه آن سوز و نیاز است، و نه آنچه اهل زهد نیز می گویند و می خواهند. به عبارت دیگر، اگر مقصود از این عبارت را با برداشت از ظاهر آن، چیزی چون رفع و دفع بلاهای دنیوی اعم از طبیعی و مادی و غیر آن بگیریم، به طبع دیگر جایی برای نظرگاه عارفانه و آن سوز و درد عاشقانه باقی نخواهد ماند، و در حقیقت زاهدان مصلحت جو و عافیت طلب را هم (که آنان نیز

به هر حال اهل ندبه و انابه و نیاز بردن اند) در آن سهیم ساخته ایم. این تحلیل نگارنده از بیت، بیش از هر چیز مبتنی بر روح عارفانه مستفاد از کلّ غزل، به ویژه «عتاب یار را عاشقانه کشیدن» یعنی بی هیچ بوی و بویۀ پاداش آنجهانی یا چشمداشت‌های آنچنانی است. آری، می توان گفت آنچه شاعر از این سوز و نیاز چشم دارد، وصول به نفس صدق و همت عاشقانه است، چنان که از این سخن او هم برمی آید:

بیار می، که چو حافظ مدامم استظهار به گریۀ سحری و نیاز نیمشبست

۲. عتاب: از تعبیر عاشقانه - شاعرانه است در برابر اصطلاح «قهر»، که معمولاً در تفاسیر عرفانی از اشعار به طور کلی از مقولۀ «تجلی جلالی» حضرت واحد قهار دانسته می شود؛ و در برابر آن تعبیری درخور عشق و شعر همچون صلح، تفقد، مهر و غیره قرار دارند که معادل مصطلح آن «لطف» است، که منتسب به «تجلی جمالی» پروردگار رحمان و رحیم است. البته در اشعاری از این دست، هریک از این عناصر، خواه از نوع عاشقانه یا شاعرانه و خواه اصطلاحی، مفهوم، اعتبار، حدود و بارهای خاص خود را دارد و هرگز نباید هر کدام را معادل و هم معنای آنهای دیگر انگاشت و به شیوۀ لغت - معنی با آنها برخورد کرد.

کرشمه: درباره آن و دو گونه «کرشمۀ حسن» و «کرشمۀ معشوقی» پیشتر توضیح داده ام. (نک. «حسن - ملاحظت» در: ح ۸۷/۱). در اینجا به ذکر این بسنده می کنم که کرشمه معنایی ساده و بسیط ندارد بلکه دارای مفهومی است مرکب، مثلاً از ناز، غمزه و حرکاتی خاص که ممکن است بیننده را دوچار سردرگمی در تعبیر آنها کند، مثلاً از سویی آن را حمل بر لطف و قبول خواهش کند و از سوی دیگر بی نیازی و بی اعتنایی معشوق را از آن دریابد. همچنین نوعی هنرنمایی و اظهار قدرت نیز (که این نظر شخصی نگارنده است و در جایی ذکر نشده) در موارد متعدد از آن مستفاد می شود، و همه اینها برای درک آن در نظایر این بیت باید لحاظ شود. اما معمولاً شاعران کرشمۀ دلدار را، هرچه و به هر صورتی که باشد دوست می دارند و پذیرایند، درست مثل ناز و غمزه او یا حالت خمارین چشم وی، که همگی آنها عاشق را میان لطف و قهر، توجه و بی اعتنایی و نظایر این اضداد در گمان و دودلی قرار می دهد. در اینجا به ویژه دقت کنیم که پای «عتاب» یار در میان است و همین نشانه آن است که کرشمه از نظر شاعر عاشق، حالات و حرکاتی حاکی از لطف و مهر محض و فارغ از ابا و امتناع و کبر نیست.

از درونش چو بوی جان یابند      بی‌زبانان مگر زبان یابند  
دل چو از بند مُلک برُبابند      ملکوت جهانش بنمایند  
(حدیقه ۱۹)

مُلک: یک تعریف آن: عالم شهادت است از محسوسات غیر عنصریّه، مانند عرش و کرسی و... که فرمود: لِمَنْ الْمُلْكُ الْيَوْمَ لِلَّهِ الْوَاحِدِ الْقَهَّارِ (غافر ۱۶) (سید جعفر سجادی، فرهنگ معارف اسلامی) تعریف دیگر: عالم شهادت از محسوسات طبیعی (جرجانی، التعریفات ۲۴۶) و رایجترین تعریف: عالم کثرت است، و نخستین درجه از مدارج سه گانه یعنی عالم ملک، ملکوت و جبروت. مُلک = عالم ظلمت، در برابر ملکوت = عالم نور؛ یا عالم شهادت در برابر عالم غیب، یا دنیا در مقابل آخرت، یا جهان جسمانی در برابر جهان روحانی، و بر همین قیاس. (نک. مرصادالعباد، تمامی «فصل سیم در ظهور عوالم مختلف از ملک و ملکوت» ۵۳-۶۴؛ نیز دفتر حاضر، ح ۱۷۹/۲).

حجاب: هرگونه مانع وصول به حقیقت و تجلّی انوار حق بر انسان یا مانع تهذیب دل و سِرّ سالک «حجاب» نام می‌گیرد، و گاه با واژه‌هایی چون ستر یا پرده، غطاء، غشاوه و غیره بیان می‌گردد. همچنین «بت» در مدلول عارفانه (و نیز فلسفی) تعبیری از حجاب حقیقت است. غزالی حجابها را در چهار خلاصه می‌کند: «و حجاب چهار است: مال و جاه و تقلید و معصیت.» (کیمی ۲، ۳۲-۳۳، به تلخیص) زرین کوب، در بحثی در باب حدیث مربوط به شمار حجابها: به روایتی ۷۰ است. غزالی می‌گوید ۷۰۰ و در بعضی منابع ۷۰۰۰ نوشته‌اند: إِنَّ لِلَّهِ سَبْعِينَ حِجَابًا مِنْ نُورٍ وَ ظِلْمَةٍ لَوْ كَشَفَهَا لَا خَرَقَتْ سُبُحَاتُ وَجْهِهِ كُلُّ مَنْ أَدْرَكَهُ بَصَرُهُ. (خداوند را هفتاد حجاب از نور و ظلمت است، که اگر آنها را آشکار می‌کرد، انوار چهره‌اش هر آن کس را که بصر او وی را درمی‌یافت می‌سوزانید.) اما حصر حجابها به هفتصد و هفتاد هزار، امری است که جز قوّه نبویّه از عهده آن برنمی‌آید. با این همه، گمان من آن است که این اعداد برای بیان کثرت ذکر شده است، نه برای بیان حدّ و اندازه. (باکاروان اندیشه ۱۶۶ م، ۲۰۱ ح) نجم رازی: «و حجاب عبارت از موانعی است که دیده بنده بدان از جمال حضرت جَلَّتْ مُحْجُوبٌ وَ مَمْنُوعٌ است. و آن جملگی عوالم مختلف دنیا و آخرت است، که به روایتی هژده هزار عالم گویند و به روایتی هفتاد هزار عالم و به روایتی سیصد و شصت هزار. آنچه مناسبتر است هفتاد هزار است، که حدیث صحیح بدان ناطق است که: إِنَّ لِلَّهِ سَبْعِينَ أَلْفَ حِجَابٍ مِنْ نُورٍ وَ ظِلْمَةٍ. (مرصاد ۳۱۰-۳۱۱) (نیز نک. دفتر

حاضر، ح ۴۶۵/۳، ذیل «بت».)

در باب مفهوم بیت متن، در اشعار پیشین جلوه‌هایی متعدّد را از جام جم یا جهان‌نما دیدیم که جملگی ناظر به دل پاک و آینه‌گون عارف عاشق بود و این‌که بازنمای تمامت امور و احوال جهان آفرینش (عالم کبیر) همین دل تعبیه شده در وجود انسان (عالم صغیر) است، و یا آنچه به ترتیب «ملک دارا» و «آینه سکندر» و بسی نمادها یا تعبیر دیگر مُشعر به آن است. (نمونه گویای دیگر از رویارویی این دو عالم بزرگ و کوچک در ضمن شرح غزل ۱۳۶: سالها دل طلب... بیان گردید.) در اینجا هم سخن از همان مقوله است: هرآن‌که دل خویش را از زنگار خواهشها و آایشهای این جهان بسترَد، راز جهان (از عالم زیرین و زبرین) بر او آشکار خواهد شد.

۴. درد: آن را می‌توان معادلی شاعرانه‌تر برای چیزی چون اصطلاح «طلب» انگاشت که آغاز و انگیزه وصول به معرفت عارفانه و یا مقدّمه سلوک صوفیانه است. اما خود این واژه بیان‌ناپذیرترین چیزی است که در عالم فکر و فرهنگ و معرفت ایرانی می‌توان سراغ جست، حتی بیان‌ناپذیرتر از عشق. آیا برای آنچه سرشت انسان و حیات او در این جهان و جوهره و خمیرمایه فهم و فرزاندگی اوست می‌توان تعریف و توضیحی به دست داد؟ آیا آنچه آدم از نخستین دمی که خود را در این جهان یافت با آن درآمیخت، و آنچه ابنا و بنات او با آن از جهان می‌روند، جز درد است؟ در فاصله میان این دو دم چه چیزی بجز درد دارای چربشی آشکار است؟ آیا مرور کل حیات انسان یا دست کم بخش بیشینه آن برای یافتن تعریفی جامع و مانع ممکن است؟ پرسشی دیگر، یا پرسش به گونه‌ای دیگر: آیا اساساً توضیح و تبیین این‌که یک فرد انسانی به خدای خود بگوید:

کرامت کن درونی دردپرورد      دلی دروی، درون درد و برون درد

(وحشی بافقی در آن دردنامه نامدار در آغاز مثنوی «فرهاد و شیرین»، دیوان ۴۹۳) میسر است؟ اگر به راستی میسر بود، آنگاه شاید می‌شد به یافتن تعریفی امیدوار بود یا باری دست و پایی زد، و یا ادّعای دانستن آن را عین بلاهت نشمرد. اما ارائه تعریفی سلبی از این‌که انسان بدون درد چیست به هیچ روی دشوار نیست: آدم بی درد، چیزی است در شمار آن تکه گل بویناک که میان مکه و طائف، یا درست‌تر: میان جابلقay ظلومی و جابلسای جهولی افتاده بود. دل افسرده، هم به قول وحشی «غیر از آب و گل نیست». نیز به گفته عزیز نسفی: «از آن دل من بعد هیچ کاری نیاید، نه کار دنیوی [کذا؛ دنیی؟ - م] و نه کار عقبی، و نه کار مولی». (الانسان الکامل ۱۱۸) درباره درد، آیا سامان



سخن گفتن بیش از این هست؟ به بیتی دیگر از خواجه، هم در این باره اقتصار کنیم:  
عاشق که شد که یار به حالش نظر نکرد؟ ای خواجه، درد نیست، وگرنه طیب هست  
۵. انداختن (با، یا: به): یا: باز انداختن به = واگذار کردن به...، تفویض یا موکول یا  
موقوف داشتن به...: «گفت: توکل، زیستن را به یک روز باز آوردن است و اندیشه فردا  
با که انداختن.» تذکرة الاولیاء. سعدی:

جزای نیک و بد خلق با خدای انداز که مکر هم به خداوند مکر گردد باز  
حافظ: تو با خدای خود انداز... (دهخدا، با قدری تغییر) = باز انداختن: «اگر در  
آنچه به ملک رسانیدند تفکری رفتی و بر خشم و نفس مالک و قادر توانستی بود و آن  
را بر رای و عقل خویش باز انداختی، حقیقت حال شناخته گشتی.» (کیله ۱۳۰)  
مدعی: اینجا به احتمال بسیار ابلیس (در برابر «خدا») اگرچه می توان آن را چون  
نمادی از هرگونه ادعاکننده ای از پایین ترین درجه تا بالاترین، یعنی ابلیس، گرفت،  
زیرا به باور اهل دین و عرفان، ریشه و رشته هر ادعای بی دلیل و بی وجهی به ابلیس و  
دعوی او در برابر آدم می رسد. (در مورد این معنای «مدعی» نک. ح ۱۴۸/۴).  
۶. فاتحه: ایهام: الف. آغاز (صبح) ب. خواندن سورة فاتحه به هنگام نماز صبح  
بود که: باشد که، بوکه، امید است که؛ و نیز: ممکن است که (در موضع سؤال) در هر  
حال، فعلی است در مقام قید ترجی. بیت را، هم به صورت سؤالی می توان خواند و  
هم غیر سؤالی؛ اگر معنای نخست اراده شود غیر سؤالی، و اگر دومی لحاظ شود  
سؤالی خواهد بود.

۷. سعدی:

کرامت مجال سخن گفتن است به حضرت او؟ مگر نسیم صبا کاین پیام بگزارد  
(غ ۱۶۵)

سعدی هم تنها می تواند سلامی به یار از طریق صبا برساند، ولی خود راهی به  
کوی او ندارد:

من، ای صبا، ره رفتن به کوی دوست ندانم تو می روی، به سلامت، سلام ما برسانی  
(غ ۶۱۵)

سلمان نیز تنها به گرفتن بوی یار از صبا خرسنده است:

من کیستم که گردم گرد درش؟ همین بس

کاید صبا ز کویش، بویی به ما رساند

(دیوان ۱۷۶)

دلالت: = راهنمایی کردن، دلیل بودن بر چیزی (لسان العرب) رهنمونی کردن

(منتهی الارب) «دلیل» به معنی راهنما چند بار در حافظ آمده. اما در باب حرکت حرف اول قدری تفاوت میان رأی فرهنگویسان پارسی و تازی دیده می‌شود. دهخدا به فتح اول ضبط کرده؛ معین نیز به فتح گفته، ولی به کسر را «تداول فارسی» دانسته. این در حالی است که در فرهنگهای معتبر عرب به فتح و کسر، هردو، ذکر شده، مثلاً صحاح به فتح و کسر آورده و به همین سان لسان العرب (اگرچه این یکی فتح را بهتر دانسته است). در فرهنگ تازی - پارسی منتهی الارب به تثلیث آمده ولی فتح، به پیروی از ابن منظور در لسان العرب، رجحان نهاده شده است.

صبا: در اینجا هم به نظر می‌رسد نمادی باشد از فیض و فوز و فلاحی از منشأ و مصدری ناشناخته یا چون نفحه‌ای همراه با نفخه‌ای حیاتبخش که از سوی معشوق می‌رسد و فروبستگیهای دل و درون را می‌گشاید، چنان که در بیت ۳ نیز سخن از خدمت جام جهان‌نما (دل و ضمیر روشن و آگاه) است، و در حقیقت رسیدن آن بوی خوش به دماغ، تعبیری دیگر از حجاب برداشتن از چشم است، با این فرق که صبا دارای بنمایه شمی است و جام جهان‌نما بنمایه بصری و ذوقی. به هر حال دلالت صبا چیزی است چون وزیدن باد شرطه برای رسیدن به دیدار آشنا و یا مدد مرغ سلیمان در وصول به سرمنزل عنقا؛ در این ابیات او نیز همان نقش و تأثیر صبا و امیدبخش بودن پیام آن مشهود است:

|                                    |                                     |
|------------------------------------|-------------------------------------|
| هم عفا الله صبا کز تو پیامی می‌داد | ورنه در کس نرسیدیم که از کوی تو بود |
| یارب، کی آن صبا بوزد کز نسیم او    | گردد شمامه کرمش کارساز من؟          |
| ای صبا، سوختگان بر سر ره منتظرند   | گر از آن یار سفر کرده پیامی داری    |

(نیز نک. «صبا» در: ح ۱/۲).

\* \* \*

غزل ساختار موضوعی یکپارچه‌ای دارد، زیرا تمامی ابیات به صورتی منسجم از اموری سخن می‌گویند که به هم بازبسته‌اند: سوز و گداز نیمشب، عتاب و جور یار کشیدن، خدمت دل کردن، دردمندی، تفویض امر به خدا، دعای صبح خیزان و عنایت بی‌علت و بی‌واسطه یار. شعر از یک جهت خاص دارای اهمیت بسیار است، و آن این که چاره انجامین مشکل سلوک در طریقت و چگونگی آن از نظرگاه خواجه بیان شده، یعنی آنچه داروی درد سرگشتگی و یا پاسخی به این مسأله است که: اگر سرانجام وصل و وصولی در این سلوک نباشد تکلیف چیست. این پرسش آمیخته

به وسواسی است که به هر حال برای اهل طریقت و عرفان مطرح و حایز اهمیت است. پاسخی که از این شعر برمی آید این است: من و تو به عنوان بنده عاشق کار و وظیفه‌ای داریم و او به عنوان پرورنده و معشوق اراده و اختیار مطلق در این که به ما گوشه چشمی داشته باشد یا نه. اگرچه به هر حال هر عاشقی جویای وصل است، اما عشق ما نباید مشروط به وصل باشد. تنها راه باقی مانده برای عاشق این است: داشتن مایه درد از صمیم و سویدای دل، سوختن و ساختن و همچنان ناز کشیدن از یار به طوع و طیب خاطر، خواه به «او» برسد و خواه نه.

فراق و وصل چه باشد؟ رضای دوست طلب      که حیف باشد ازو غیر او تمنایی  
شایان توجه این که خواجه، حتی آنجا که با اشتیاقی همراه با اندکی نومیدی می گوید بویی به زلف یار نبرده، باز امر را تفویض به همان فیض بی علتی می کند که در صبا هست (و ذکر کردیم) یعنی عاملی از سوی معشوق. ضمناً به عبارت او بنگریم که در آن همچون همیشه بی اندازه دقیق است؛ می گوید «بویی به زلف نبرد» و نه «بویی ز زلف نبرد»، زیرا او به هر حال «از» زلف بویی برده (= بهره‌ای گرفته) اما بویی «به» آن نبرده (= راهی به درون اسرار آن نیافته) و میان این دو تفاوت بسیار هست. (قدیمترین نسخ موجود نیز مؤید «به» اند و نسخ حاوی «از» متأخرند، و نیز ضبط قزوینی و نیساری «به» است.) باری، این اندیشه، یعنی درد کشیدن و ناز و جفا بردن از یار، قطع نظر از امکان یا عدم امکان وصال، بارها در اشعار او طرح شده و می توان آن را از افکار و نظرگاههای ثابت او شمرد، به ویژه که او (چنان که من کوشیده‌ام با نمونه‌های متعدد اثبات کنم) گهگاه نومیدیهای از رسیدن به وصل ابراز داشته، اما اندیشه یاد شده را هرگز کنار نگذارده است. در غزل حاضر هم وقتی «بسوخت» و «بویی نبرد» را در کنار ابیات قبلی (همگی مُشعر بر پایداری در عشق و درد طلب، و توکل و تفویض) بگذاریم، اگر نخواهیم مثل عده‌ای تناقضهایی را در درون یک شعر واحد به او نسبت دهیم، باید باز (اگرچه به زبانی دیگر) تأکید کنیم که «عاشق بودن» و «به وصل رسیدن یا طمع وصل داشتن» را نباید به صورت قضیه یا معادله‌ای دوسویه در کنار هم گذاشت و عشق و وصل را لازم و ملزوم یکدیگر پنداشت و لاجرم بلافاصله حکم بر تناقض میان ابیات کرد. حافظ در اینجا هم خوب می داند که چه می خواهد و چه می گوید.

۱. مرابه رندی و عشق آن فُضول عیب کند  
که اعتراض بر اسرار علم غیب کند
۲. کمالِ صدقِ مَحَبَّتِ ببین، نه نقص گناه  
که هر که بی هنر افتد نظر به عیب کند
۳. ز عِطر حور بهشت، آن نفَس برآید بوی  
که خاک می‌کده ما عبیرِ جَبیب کند
۴. چنان بزد ره اسلام، غمزه ساقی  
که اجتناب ز صَها مگر صُهیّب کند
۵. کلید گنج سعادت، قبول اهل دل است  
مباد کس که درین نکته شک و ریب کند
۶. شبان وادی اَیْمَن، گهی رسد به مراد  
که چند سال به جان خدمت شُعیب کند
۷. ز دیده خون بچکاند فسانه حافظ  
چو یادِ وقتِ زمانِ شباب و شَیب کند

۱. خواجو:

مکن ملامتِ خواجو، که عاقلان نکنند      ز بیم حکم قضا اعتراض بر مستان

(دیوان ۳۲۰)

فُضول: (به ضم) در پارسی معنایی متفاوت با عربی دارد (اگرچه از همان ماده مأخوذ است.) = زیاده گو، آن که بی جهت در کاری که مربوط به او نیست مداخله کند. (درباره این تفاوت، نک. معین و دهخدا، ذیل همین واژه.) عده‌ای بر آن‌اند که چون واژه «فُضول» به ضم اول در عربی به معنای زیاده‌گویی است، صفت آن را باید «فُضول» به فتح به صیغه «فَعول» یعنی صفت مشبّهه گفت، که گمان نمی‌رود صحیح باشد، و شاهی هم که نشان دهد قدما در موضع صفتی آن را چنین تلفظ می‌کرده‌اند به دست نیست (هرچند اطمینانی هم از تلفظ به ضم در آن زمانها وجود ندارد) ولی شاید بتوان گفت این هم از موارد فراوانی است که پارسی‌زبانان، در عین اخذ لغاتی از

ماده عربی، صورت یا معنی و یا هردو را تغییر داده‌اند. البته «فُضُول» به معنای مصدری عربی (یعنی زیاده‌گویی یا اشتغال به مداخله بی‌جهت در چیزی) نیز در متون قدیم پارسی به کار رفته، که پیشتر نمونه‌هایی از آن داده‌ام. (برای توضیح بیشتر، نک. «فُضُولی» در: ح ۱۸۱/۶) «فُضُول» با تلفظ و معنای رایج در معین و دهخدا ضبط و در فرهنگ اخیر همین بیت حافظ نیز در شمار شواهد آمده است.

و اما برخی معتقدند که حافظ این مضمون را تحت تأثیر خیام (یا به هر حال صاحب این بیت) گفته است:

می خوردن من حق ز ازل می دانست      گر می نخورم، علم خدا جهل بود  
 که به گمان من شعرِ بابنیادی هم نمی نماید. در این باره گفتنی است که اولاً فقط حافظ نیست که چنین مضمونی گفته (چنان که یک نمونه پیش از او را از خواجو دیدیم، و نمونه‌های قدیمتر هم در ضمن بحث رندی در دفتر حاضر آمده) و ثانیاً، به فرض هم که اخذ و تأثیری در میان باشد، صرفاً از صورت ظاهر مضمون است، زیرا از نظر محتوی یا اندیشه از زمین تا آسمان تفاوت بین بیت خیام وار (حکمی) و سخن حافظ (عرفانی) هست. (نیز در این باره بنگرید به بحث استاد زرین کوب، از کوچه رندان ۱۳۹).

از نظرگاه عارفانه، رندی و عشق، هردو، امر مقدر و ازلی است. رندی یک جنبه آسمانی و الهی دارد (که حافظ بدان ناظر است) و یک جنبه زمینی یا اجتماعی و رفتاری (که در بحث مفصل این نگارنده درباره رندی، این هردو جنبه توضیح شده است؛ نک. ج ۱، ۳۱۵ به بعد).

۲. صدق: (به کسر) راستی، ضد کذب، و سختی و درشتی؛ گفته می‌شود: هُوَ رَجُلٌ صِدْقٍ، یعنی او مرد صاحب درشتی و سختی است. (منتهی الارب) صدق (مصدر) راست گفتن (اسم مصدر) راستی، درستی، درست‌نیت، اخلاص، خلوص (تصوف) آن است که هرچه داری بنمایی و با خدا و خلق در سرّ و علانیه و زبان راست آیی. (معین) خواجه عبدالله انصاری: «صدق را سه درجه است: اول درجه ظاهر، و باطن و غیب. اما آنچه ظاهر است سه چیز است: در دین صلابت و در خدمت سنت و در معاملت حسنّت. و آنچه باطن است سه چیز است: آنچه گویی کنی، و آنچه نمایی داری، و از آنچه که آواز دهی باشی. و آنچه غیب است سه چیز است: آنچه خواهی یابی، و آنچه نیوشی ببینی، و به نزدیک وی آنچه می‌شمی باشی.» (صد میدان ۵۰-۵۱) محمد غزالی: «صدق به اخلاص نزدیک است و درجه وی بزرگ است [...] و خدای

تعالی در قرآن بر وی ثنا گفته است که: رجالٌ صدّ قوا ما عاهدوا اللهَ علیه» (احزاب ۲۳) آنگاه آن را در شش چیز می‌داند و در باب هریک توضیح می‌دهد، که به نحو خلاصه اینهاست: در زبان، در نیت، در عزم، در وفا بر عزم، این که هیچ عمل از خود فرانماید که باطن وی بر آن صفت نباشد، و این که در مقامات دین حقیقت آن از خویشتن طلب کند و به تأویل و ظواهر آن قناعت نکند. (کیمی ۲، ۴۷۷-۴۸۱، به تلخیص) عبّادی با استناد به همان آیه: «جمله اعمال و احوال به صدق محتاج است، که در هر عمل که صدق نباشد مجازی گردد و روی در فساد آرد.» (التصفیه فی احوال المتصوّفه ۱۱۸) عزالدین محمود پس از تعریف صدق می‌گوید: «آنچنان که نماید باشد، و لازم نبود که آنچنان که باشد نماید، چه ممکن است که حقیقت اخلاص بر کتمان بعضی از احوال باعث شود.» (مصباح الهدایة ۳۴۴)

در باب نظر به عیب کردن، شمس تبریزی: «خود مردم نیک را نظر بر عیب کی باشد؟ شیخ بر مرداری گذر کرد، همه دستها بر بینی نهاده بودند و روی می‌گردانیدند و به شتاب می‌گذشتند. شیخ نه بینی گرفت، نه روی گردانید، نه گام تیز کرد. گفتند: چه می‌نگری؟ گفت: آن دندانهاش چه سپید است و خوب! و دیگر، آن مردار به زبان حال جوابی می‌گفت شما را.» (مقالات ۹۰) نظامی:

در همه چیزی هنر و عیب هست      عیب مبین تاهنر آری به دست  
(مخزن ۱۲۵)

سعدی:

آلا، ای هنرمند پاکیزه‌خوی      هنرمند نشنیده‌ام عیب جوی  
(بوستان ۳۷)

۳. نفس: ایهام: الف. دم یا لحظه؛ ب. عمل گرفتن هوا یا دم و بازدم؛ «نفس» و «بوی» به دلیل ارتباط و قرابت با یکدیگر بسیار با هم می‌آیند و اغلب مضامینی لطیف هم پدید می‌آورند؛ سعدی:

تا مگر یک نفسم بوی تو آرد دم صبح      همه شب منتظر مرغ سحر خوان بودم  
(غ ۳۷۹)

خود خواجه:

نفس نفس اگر از باد نشنوم بویت      زمان زمان چو گل از غم کنم گریبان چاک  
آنگاه که این دو با واژه‌هایی چون «باد» و «گل» به هم می‌آمیزند، ابیاتی بس دل‌انگیز در بالاترین انگاره‌های شعری در شیوه نمادگرایی زاده می‌شود، چنان که در بیت اخیر

دیدیم. (نیز نک. ح ۸۷/۴).

عبیر: آمیزه‌ای از خوشبویها که با زعفران آمیزند، و برخی زعفران به تنهایی گفته‌اند، و نیز گفته‌اند که عبیر عبارت از زعفران نزد اهل عهد جاهلیت است. ابن‌الاعرابی عبیر را زعفران گفته. (لسان‌العرب، که بیهایی از شاعران جاهلیت به شاهد آن آورده است.) نوعی از خوشبوهای خشک که بر جامه پاشند. (آندراج، غیاث) مرکب از مشک، گلاب، صندل، زعفران و غیره (معین) در مجموع به نظر می‌رسد درباره این ماده و چگونگی آن توضیح زیادی در منابع لغت و دیگر منابع مربوط داده نشده است.

عبیر جیب: = عنبرچه، عنبرینه و یا شمامه، یعنی گلوله‌مانندی از عطریات، به‌ویژه از نوع مرگب، که یا در دست می‌گرفته و می‌بوییده‌اند (= دستنبوی یا دستنبویه) و یا در قوطی یا پوششی از جیب (= گریبان) می‌آویختند یا در جیب کوچکی که در گریبان می‌ساختند می‌گذارند، و ظاهراً تسمیه «عبیر جیب» از آن است، همچنان که استاد فقید، مجتبی مینوی، در حاشیه نسخه دیوان حافظ خود «عنبرچه» نوشته‌اند، و هروی آن را توضیح داده: یک شیء زینتی است از جنس طلا به شکل قوطی کوچک ظریفی که زنان با زنجیر به گردن می‌آویزند و هنوز در نواحی ما، گرگان، در خانواده‌های قدیمی موجود و معمول است. (شرح غزل‌های حافظ ۲، ۷۸۹؛ البته در معین و دهخدا در ذیل «عنبرچه» ضمن نقل این واژه و معنی آن از فرهنگها، درباره‌اش توضیح داده شده است.) در زمان کودکی این نگارنده نیز استفاده از عطریات به صورت عنبرچه هنوز صورت می‌گرفت، اما حالا از رواج افتاده. برای «عنبرچه» (= عنبرینه) هم بیت سعدی بس گویاست:

گیسوت عنبرینه گردن تمام بود      معشوق خو بروی چه محتاج زیور است؟

(غ ۶۳)

و اما در بیت متن، عطر بهشتی در برابر میکده شاعر (منشاء سرمستی‌های او) تحقیر می‌شود، چرا؟ شاید در بدو نظر معلوم نشود که مراد شاعر از این عناصر شکلی در حقیقت همان محتوایی است که همواره در این گونه اشعار دیده‌ایم، یعنی رویاروی نهادن زهد در برابر عشق و کوچک شمردن آن در مقابل این. حور و بهشت و حور بهشت از نمادهای زهد است به دلیل این که وصول به آن غایت قصوای زهد و زاهد است، اما این عطر آرزوانگیز برای زاهد، تنها آنگاه برخواهد خاست که حوری، خاک میکده را (که بوی خوش خویش را از باده مورد نظر شاعر گرفته است) شمامه یا

عنبرینه گریبان خود کند، یا به تعبیر ساده‌تر، زهد با مستی درآمیزد و سرشت دگرگون کند، و این یکی از برترین بزرگداشت‌های باده و سرمستی در شعر حافظ است. آنچه در اینجا بیشترین ارزش و اهمیت را دارد عناصر شکلی مذکور است، و گرنه از دیدگاه محتوایی، فرق فارقی میان این بیت با دیگر ابیات حاوی تضاد زهد و عشق و یا ضرورت آشتی دادن این دو (با تعبیری چون سجاده به می رنگین کردن، خرقة رهن باده کردن و...) وجود ندارد. جان کلام در بیت حاضر بهره‌گیری بهینه از بنمایه شمی است، حال آن‌که در تعبیر یاد شده بیشتر از بنمایه بصری یا ذوقی استفاده شده است. سخن از کوچک‌شماری حور رفت؛ اساساً این در حکم قانون نانوشته این گونه شعر است که هر چیزی که در برابر می و میکده قرار گیرد، هر قدر هم که در نفس خود ارزشمند باشد، خرد و خوار و خفیف جلوه داده می‌شود و در حقیقت طرف از پیش بازنده خواهد بود، و دلیل آن هم جز این نیست که هرآنچه رنگ و بوی سرمستی عاشقانه دارد برترین ارزش به طور مطلق در شعر عرفانی و اساساً خود عرفان شمرده می‌شود. آری، بینش عارفانه، نگرش به حور و ملایک و ملکوت را هم دگرگون کرد.

۴. صَهِبَا (ء): صفت مؤنث، مذکر آن: أَصْهَب (منتهی الارب) = الف. سرخ و سفید (کم استعمال) ب. شراب انگوری، می (معین) اینجا به معنی اخیر؛ و اما اصل آن در لغت: صُهِبَة = رنگ معروف، و آن از رنگ‌های شتر است: سپیدی که به زردی زند، و تسمیه شراب «صهباء» از آن است. (ابن دُرید، جمهرة) شراب انگوری، شراب مایل به سرخی؛ غیاث. می سرخ؛ دهار. سیکی؛ نفیسی (دهخدا)

صُهِيب: بن سنان بن مالک (یا: خالد) از سوی رسول اکرم مکنی به «ابویحیی»؛ او را «رومی» نیز نامیده‌اند، چون خانواده‌اش ساکن روم بود، و پدر و عم او عامل کسری انوشیروان در ابله بودند، و صهیب در آنجا رشد یافت و آنگاه به مکه رفت. وی به هنگام بعثت رسول الله از نخستین اسلام‌آوردگان بود، و او و عمار یاسر در یک روز اسلام آوردند. در جنگ بدر، احد و خندق حضور داشت و در همه آنها دوشادوش پیامبر خدا بود. (عزالدين ابی الحسن ابن الاثير، اُسد الغابة، المجلد الثالث ۳۰-۳۱، به تلخیص) پیغمبر فرمود: نعم العبد صهیب، لو لم یخف الله لم یعصه، یعنی معصیت نورزیدنش به حکم عفت ذاتی است، نه «خَوْفًا مِنْ نَارِهِ». صهیب از اسرای روم است. اسم اصلی او معلوم نیست. «صهیب» مصغر «أَصْهَب» یعنی دارای موی بور. (قاسم غنی، یادداشت‌ها ۲۱۵) «ابولهب را از خانه و ابوجهل را از کعبه می‌رانند، و صهیب را از روم و بلال را از حبشه می‌خوانند.» (خواجہ عبداللہ انصاری، رسائل ۱۳۹)



صهبا - صهیب به قراری که توضیح شد جناس اشتقاق است، یعنی عنصری شکلی که حافظ به خوبی از آن برای بیان محتوی (به قراری که خواهم گفت) سود جسته است.

این بیت را، چه از نظر محتوی و چه از حیث شکل پرداخت می توان رندانه ترین و طنزآمیزترین بیت این غزل شمرد، به ویژه که به جای مثلاً زهد، «اسلام» (با توجه به حساسیتی که نسبت به این واژه در عرف مسلمانان وجود دارد) آمده است. در نظر افراد ناآشنا با زبان این گونه شعر، چه بسا ممکن است چنین بنماید که شاعر با اصل اسلام مشکل دارد. (در جای خود اشاره کرده ام که برخی از امروزیان بدشان نمی آید، بلکه دلشان غنج می زند، که چنین تفسیری از بیت بکنند، و شگفتا که چه چیزی را به چه کسی می بندند.) اما این بیت هم درست در طبقه بندی موضوعی ستیز زهد با عشق قرار می گیرد. در حقیقت جز ظاهر لفظ و شکل بیان، چیزی عوض نشده، زیرا غمزه ساقی به عنوان یک جلوه از جمال مقاومت ناپذیر مطرح شده که رهن اسلام یا ایمان صرفاً دینی یا زاهدانه و سوق دهنده آن به سمت عشق عارفانه است. جذبه و کشش این نگاه غمزه آمیز ساقی برای عاشقی که آماج تیر چنین نگاهی است هیچ راهی بجز ترک زهد و رسوم ظاهر و تعلقات اینجهانی باقی نمی گذارد. (توجه داشته باشیم که زهد، به دلیل غرور و تفاخر زاهد به طاعات و عبادات خویش و طلب جزا - یعنی بهشت - کردن او از نظر اهل عشق و عرفان، خود در شمار تعلقات و مطامع اینجهانی قرار می گیرد، هرچند دعوی زاهدان جز این باشد.) بنابراین، ساقی زیباروی و غمزه فریبای او عاشق را از زهد یا جنبه صرفاً عبادی اسلام بیرون می آورد و به عالم عشق و باده پرستی می کشاند. شاعر در اینجا می گوید: در چنین حالی و در برابر چنین غمزه ای، شاید فقط کسی مانند صهیب، صحابی معروف، قادر باشد که خود را از وسوسه جمال و عشق و عشق به جمال بر کنار بدارد و همچنان بر زهد خود باقی بماند و شوقی به می و مستی از خود نشان ندهد. شاید این نکته هم مورد توجه شاعر بوده باشد که در روزگار صدر اسلام و عصر صحابه هنوز چیزی به نام عرفان و عشق (البته به صورت مذهب و راه و رسمی خاص) پدید نیامده بود و طریق زهد و پارسایی بر حیات و تفکرات بزرگان دین، از جمله صحابه مثل صهیب، غلبه داشت، و احتمالاً از همین روی است که حافظ نام «صهیب» را در مقابل «صهبا» قرار داده است. به هر حال، صحابه پیامبر همواره از حیث خلوص دینی و عقیدتی و مواظبت بر طاعات شهره بوده اند.

و اما واژه «اسلام»، چنان که در مباحث پیشین هم از آن سخن رفت، در سنت شعر عارفانه و قلندرانه بیانگر جنبه صرفاً عبادی معتقدات است و آنچه به عنوان طاعات و فرایض در حالت معمول برای هر کس از عارف و غیر عارف مطرح است. این واژه معمولاً در برابر «کفر» یا «زندقه» یا «الحاد» می آید، که اینها جملگی دلالت بر آن جنبه متفاوت دارد که بیرون از آن حد معمول یا «نرم» یا همان امور عبادی است، یعنی چیزی که با عشق، شور، تب و تاب همراه است و در نهایت هم به تجربه وصال و وحدت عارفانه راه می برد که از نظر زاهد یا آدم دین باور معمولاً به کفر یا زندقه تعبیر می شود، زیرا اینان اساساً معتقدند ادعای وصال با کسی که تجانس و سنخیتی با او وجود ندارد در حکم فرود آوردن او تا حد بشر خاکی و مادی است. در حقیقت اهل عرفان نام این جنبه از امور و احوال خود را از اهل زهد و شرع اخذ کرده و از زبان آنان در حق خود و آن جنبه غیر معمول یا خروجی و طغیانی خویش به کار برده اند، و از همین روی است که می گویم «اسلام» فرق فارقی با «زهد» ندارد و کفر، زندقه و غیره هم فقط تعبیری متفاوت از عشق عارفانه و عوالم و معالم مختلف آن است، همچنان که عرفا در متون و اشعار عرفانی مثلاً همین واژه «زندقه» یا مذهب «گری» (تعبیری از آیین زردشتی) را اصطلاح کرده اند برای مرحله ای از عشق که عاشق هنوز به هستی خود اشعار دارد و به وحدت کامل با معشوق نرسیده، و گبر و زندیق هم از نظر ایشان بر مذهب ثنویت یا دوگانگی است. همچنین پیشتر شواهدی از کاربرد «اسلام» در برابر «کفر» و غیره از شاعران عارفی چون سنایی داشته ایم. عطار می گوید دلش هر گونه نیکویی را که از اسلام یافته یکجا ارزانی مغان کرده است:

نیکوییهای که از اسلام یافت      بر سر جمع مغان ایثار کرد

(دیوان ۱۹۹)

ابیاتی از این دست ریشه در همان نگرشها و نامگذاریهای یاد شده دارند و هیچ کدام هم ربطی به معانی و برداشتهای رایج و معمول از اسلام، کفر، الحاد و غیره ندارد. عرفا این گونه مصطلحات یا تعابیر مجازی و استعاری را برای بیان احوال و موقعیتهای مختلف خویش در عشق و بازگویی یافته ها یا به اصطلاح اذواق و مواجید خود وضع و ابداع کرده اند.

۵. ریب: شک و تهمت، آنچه کسی را به گمان و کراهت اندازد، اسم فاعل آن: مُرِیب. (صحاح) حوادث زمانه و حاجت و شک و تهمت (منتهی الارب) ریب: الف. مصدر = دودل شدن، شک کردن؛ ب. اسم مصدر = دودلی، تردید؛ ج. اسم = شک،

شبهه (معین) به گمان آوردن، گمان (لسان‌التزیل ۲۰۵)

۶. شبان: (موسی) اینجا کنایه از مرید و طالب، در برابر شعیب (صاحب گله و مخدوم موسی) که کنایه از پیر، رهنما و دلیل راه است.

وادی ایمن: وادی جانب راست کوه طور، مکان میقات موسی و حق (نک. ح ۲۷/۲). خاقانی:

ضمیر من امیر آب حیوان      زبان من شبان واد ایمن

(دیوان ۳۱۹)

مراد: ایهام: الف. مقصود، خواست؛ ب. پیر و مرشد، در برابر «مرید»

شُعَیْب: در حدیث قدسی آمده است که وقتی حضرت شعیب به خداوند گفت که از دوری تو نمی‌شکیم مگر تو را بینم، خداوند فرمود: سَأُخَذِمْكَ كَلِمِي مُوسَى ابْنِ عِمْرَانَ. (من همسخن خویش، موسی پسر عمران، را به خدمت تو درمی‌آورم.) دلیل این امر را باید در عشق و اخلاص شعیب جست، که دیدیم. نیز رسول‌الله فرمود: بَكِي شُعَيْبٌ مِنْ حُبِّ اللَّهِ - عَزَّ وَجَلَّ - حَتَّى عَمِيَ... (حرّ عاملی، کلیات حدیث قدسی ۴۹) در قرآن کریم چند بار از او سخن رفته، از جمله در سوره‌های اعراف، هود و غیره، و ساکن مدین ذکر شده است. ابوالفتوح رازی: «شعیب بن یویب فی قول قتاده، و عطا گفت: هو شعیب بن یوبه بن مدین بن ابراهیم. محمد بن اسحاق گفت: هو شعیب بن میکیل بن یشجر بن مدین بن ابراهیم، و نام او به سریانی یثروب بود، و شعیب را خطیب الانبیاء خواندند از فصاحت و نیکو سخنی که او را بود، و بعضی اهل سیر گفتند: شعیب نابینا بود، از آنجا گفتند قوم او: و اِنَّا لَنَرِيكَ فِينَا ضَعِيفًا، قِيلَ: ضَرِيرًا. (تفسیر ابوالفتوح ۸، ۲۹۳) مطابق تفسیر مذکور، موسی در مدین مردمانی را دید که بر سر آب، گوسفندان آب می‌دادند، و دو دختر شعیب که ایستاده بودند به علت ضعف تا مردمان بروند و بعد کار خود کنند. موسی به آن دو کمک کرد و گوسفندان را با دور کردن مردم از چاه آب داد. دختران حکایت به پدر بازگفتند. او یکی از دختران را فرستاد تا موسی را به مزدوری پدر بخواند. دختر پیام پدر را به موسی داد و او به راهنمایی دختر روان شد. در راه باد وزید و جامه دختر برانداخت. موسی به او گفت: تو از پس بیا و من از پیش می‌روم تا تو را ببینم... وقتی دختر ماجرای جوانمردی او را به پدر گفت، او موسی را به خدمت گرفت. موسی پس از ده سال، آنگاه که تعهد خدمتش پایان یافت، به مصر و به سمت طور رفت.

یکی از دختران شعیب همان است که به نام صفورا به همسری موسی درآمد؛

به گفته ناصر خسرو:

دویست و پنجه و چارش ز عمر چون بگذشت      بشد شعیب و عیال کلیم شد دختر  
(بیت نقل از دهخدا؛ در دیوان طبع مینوی - محقق نیست.)  
نجم رازی سخنی دارد که بیت حافظ در همان معنی و احتمالاً متأثر از آن است:  
«موسی را - علیه الصلوة - با کمال مرتبه نبوت و درجه رسالت و اولوالعزمی در ابتدا  
ده سال ملازمت خدمت شعیب بمی بایست تا استحقاق شرف مکالمه حق یابد.»  
(مرصاد ۲۲۶) مراد نجم همان است که در آغاز ذکر شد، یعنی لزوم پیر و رهنما در  
طریقت. (نک. ح ۱۶۶/۷، و: ج ۱، ۳۵۶ - ۳۶۰.)

۷. یاد وقت زمان شباب و شیب: به چه معنی است؟ پرسش این است: اگر شاعر  
اکنون پیر است یا دست کم جوان نیست، یاد زمان «شباب» امری طبیعی است، ولی  
«شیب» (= پیری) چرا؟ پاسخ می تواند این باشد: در «شباب و شیب» حرف «و» واو  
مقارنه است و مقصود از آن این است که این دو با هم مقایسه شوند، یعنی یاد «شباب»  
در مقایسه با «شیب». واژه «یاد» فقط شامل «شباب» یا جوانی می شود، زیرا ظاهراً  
«شیب» همین وضعی است که شاعر اکنون دارد و نیازی به یاد کردن ندارد. این حالت  
از نظر زبانی از آن روی پدید می آید که در ترکیبات معطوفی از این دست معمولاً در  
محدوده بیت جا و مجال کافی برای روشن کردن هر دو طرف معطوف وجود ندارد تا  
شاعر فرضاً بگوید: یاد شباب در مقایسه با شیب، و لذا به قصر یا حذف دست می زند.  
یک مثال گویا بیت معروف سعدی است:

عمر برف است و آفتاب تموز      اندکی ماند و خواجه غره هنوز

(گلستان ۵۲)

که «برف و آفتاب تموز» مثل «شباب و شیب» دارای واو مقارنه است و سعدی هم در  
اینجا به همان دلیل محدودیت ظرف بیت به حذف و قصر متوسل شده، بدین گونه که  
فقط یک طرف را ایضاح کرده یعنی «برف» را (عمر برف است و «اندکی ماند») و  
«آفتاب تموز» بدون توضیح مانده تا خواننده خود این دو را با هم قیاس کند و نتیجه  
بگیرد: برفی که مقابل آفتاب تموز قرار گرفته، درست مثل یاد کردن آن شباب گذشته  
در برابر این شیب کنونی.

وقت زمان شباب: کذا قزوینی، اما برخی در آن اختلاف و تردید کرده اند. دهخدا:  
وقت و زمان، که محیط طباطبایی آن را رد می کند و می گوید: وقت یعنی هنگام، و  
جزئی است از زمان، که کلی است. «مروری بر اصلاحات دهخدا بر دیوان حافظ»، کیهان

فرهنگی، ش ۸، آبان ۱۳۶۷، ص ۴۸). محمود هومن: چو یاد وقت شباب و زمان شیب  
کند (حافظ ۴۱۸)



بیت‌های ۱ و ۲ به نظر می‌رسد مرتبط با هم و تکمیل‌کننده همدیگرند. «بی‌هنر» همان  
«فضول» است که از نوک بینی خود آنسو تر چیزی نمی‌بیند و جز در پوستین خلق  
افتادن کاری نمی‌شناسد. در برابر، «کمال صدق محبت» هم تعبیری است از همان  
«رندی و عشق».

این غزل هم از نظر محتوایی دارای همانندیی چشمگیر با غزل قبلی (دلا، بسوز  
که...) است و مثل آن به طور کلی بر حول فروتنی، اخلاص، ارادت، عاشقانه بار عشق  
کشیدن و در این راه هر درد و رنجی را به جان خریدن، پرهیز از هرگونه گزافه‌گویی، و  
دعوی اصلاح دیگران با بر بستن چشم بر کاستیها و زشتیهای خویش می‌گردد.

- ۱ طایر دولت اگر باز گذاری بکند  
یار باز آید و با وصل قرار ی بکند
- ۲ دیده را دستگه دُر و گهر گر چه نماند  
بخورد خونی و تدبیر نثاری بکند
- ۳ دوش گفتم: بکند لعل لبش چاره من؟  
هاتف غیب ندا داد که: آری، بکند
- ۴ کس نیارد بر او دم زدن از قصه ما  
مگرش باد صبا گوش گذاری بکند
- ۵ داده ام باز نظر را به تذروی پرواز  
باز خواند، مگرش نقش و شکاری بکند
- ۶ کو کریمی که ز بزم طربش غمزده ای  
جرعه ای در کشد و دفع خُماری بکند؟
- ۷ شهر خالیست ز عشاق، بُود کز طرفی  
مردی از خویش برون آید و کاری بکند؟
- ۸ یا وفا، یا خبر وصل تو، یا مرگ رقیب  
بازی چرخ، یکی زین همه باری بکند
- ۹ حافظا، گر نروی از در او، هم روزی  
گذری بر سرت از گوشه کناری بکند

۱. باز: ایهام (دوباره، بار دیگر + پرنده معروف، به قرینه «طایر»)

قرار کردن: ایهام: الف. عهد کردن؛ آندراج. قرار گذاردن؛ حافظ:

قراری کرده ام با می فروشان      که روز غم بجز ساغر نگیرم

به این معنی، این گونه می شود: یار به وصال با من تمکین کند یا کنار آید یا آن را

بپذیرد. ب. آرام کردن، آرام گرفتن؛ بدین معنی یعنی یار باز گردد و آرام بگیرد. ج.

نشستن؛ صائب:

در خاکساری آن که چو صائب تمام شد      بر صدر اگر قرار کند، آستانه است

(دیوان ۲، ۹۸۰)

۲. دستگه: یا دستگاه، اینجا توان، امکان، استطاعت، قدرت؛ بدین معنی در متون بسیار به کار رفته است، به ویژه در شاهنامه، همچون:

به نیک و به بد دادمان دستگاه      خداوند گردنده خورشید و ماه

(۱۱۰، ۲)

که در رزم، ما را چنین دستگاه      نبوده ست هرگز به ایران سپاه

(۸۲، ۴)

سعدی:

وان که را دستگاه و قدرت نیست      شلغم پخته مرغ بریان است

(گلستان ۱۱۶)

دُر، سپید و تقریباً همرنگ اشک صافی است. گهر هم اینجا به همان معنای دُر یا مروارید است، و نه به معنای مطلق جواهر (که شامل همه گونه های آن مثل دُر، زر، لعل و غیره می شود). بدین سان «دُر» و «گهر» به صورت مترادف آمده اند، زیرا شاعر با بهره گیری از رنگ این دو قصد دارد آن را در برابر گونه سرخ جواهر مثل لعل و یاقوت قرار دهد، و بگوید: چشم من دیگر توان نثار کردن و افشاندن اشک صافی چون مروارید را ندارد (کار آن از حد اشک معمولی گذشته است) اما چشم خون می خورد (در حقیقت صاحب چشم خون جگر می خورد) تا بدین سان امکانی و راهی برای نثاری از نوع دیگر بیابد، یعنی افشاندن لعل و یاقوت و عقیق از اشک خونین. در برخی ابیات حافظ میان خون و لعل ارتباط ایجاد شده است، مثل:

جای آن است که خون موج زند در دل لعل      زین تغابن که خزف می شکند بازارش

یا میان خون و یاقوت:

تابو که دست در کمر او توان زدن      در خون دل نشسته چو یاقوت احمریم

به هر حال، بیت مورد بحث، بیتی ظریف و فشرده است، و شاید هم دارای ایجاز

مفرط.

۳. «آری بکند» به نظر می رسد پژواک صوت قسمت آخر قافیه شعر به همراه

ردیف است، و شاعر به یک شگرد ظریف صوتی پرداخته است: نخست می پرسد آیا

«بکند لعل لبش چاره من؟» و آنگاه قسمت پایانی قافیه را از زبان هاتف و به عنوان

پاسخ مثبت او و اجابت آرزوی خویش با استفاده از ویژگی پیچش صدا تکرار

می کند. این راهم توجه داریم که هاتف غیب هرگاه ندا می دهد، صدایش در آسمان (یا

در گوش جان شنونده) می پیچد. نمونه ای مشابه این را از شاعری معاصر، زنده یاد

اخوان ثالث، می‌دهم، یکی بدین دلیل که نشان دهم این شگرد مبتنی بر استفاده از صوت قافیه برای بیان محتوی (صدامعنایی در مورد قافیه) اختصاص به شعرای جدید ندارد و بزرگان شعر گذشته نیز آن را می‌شناخته و به کار می‌برده‌اند؛ و دیگر این که حدس می‌زنم اخوان از همین بیت حافظ الگو گرفته باشد، زیرا قافیه شعر او مثل حافظ مختوم به «اری» است، و اگر حدسم صحت داشته باشد، این شاعر بزرگ عصر ما از بیت حافظ نظیر برداشت این کمترین را داشته و من شیوه و شگرد حافظ را به درستی دریافته‌ام؛ بنگریم:

«غم دل با تو گویم، غار!

بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟

صدا نالنده پاسخ داد:

«... آری نیست؟»

(«قصه شهر سنگستان»، از این اوستا ۲۷)

۴. گوش‌گذار کردن: به گوش کسی انداختن، به سمع او رسانیدن، به او شنوایدن (دهخدا) اما تعریف خود علامه فقید دقیقتر و گویاتر است: شنوایدن به آهستگی و نرمی و با عبارت کوتاه (یادداشت مؤلف) و همین است که مراد خواجه است و به ویژه «ی» نکره بیانگر همین معنی است. البته تنها شاهد آن همین بیت حافظ است. به هر حال فعل کم‌استعمالی است. هروی هم همین معنی را ظاهراً از دهخدا داده است: به گوش رسانیدن (شرح غزلهای حافظ ۲، ۷۸۵) اما من «سمع‌گذار کردن» را هم (که هیچ فرهنگی و از جمله دهخدا ضبط نکرده) به دست می‌دهم برای اطمینان بیشتر، از عماد فقیه، یعنی معاصر حافظ:

دل حلقه گوش هندوی زلف سیاه توست      وین نکته دوش سمع‌گذار تو کرده‌ایم

(دیوان ۲۱۵)

ضمناً برخی نسخ نسبتاً متأخر حافظ به جای «گوش‌گذار» دارند: سمع‌گذار. (نک. دفتر دگرسانها ۱، ۶۵۳.)

بیت حافظ از شمار ابیاتی است با این مضمون که چون شاعر راهی به درگاه و بارگاه دوست ندارد، از صبا می‌خواهد تا پیام‌گزار او باشد. (برای نمونه‌ها، نک. ح ۱۸۲/۷.)

۵. بازِ نظر را به تذرو پرواز دادن: تعبیری بسیار گویاست: «بازِ نظر» تشبیه نظر شاعر است به باز شکاری، که پرنده‌ای بی‌اندازه تیزرو، تیزبین و چالاک است و شاعر



هم نظر خود را به تیزی وصف می‌کند (ضمن این که در جای خود تحلیلی کرده‌ام در این باره که او بسیار به پرندگانی از راسته شکاریان چست و چالاک، چیره، تیزبین و در عین حال بلندطبع علاقه‌مند است، چنان که در بحث از رو حیات او باید جایی درخور به این موضوع اختصاص داد.) پرواز دادن باز به چیزی، رها کردن باز به سوی آن به شیوه بازداران برای شیرجه زدن به روی آن است، و پرندگان شکاری این کار را با صولت و صلابتی خاص انجام می‌دهند. حال این را با «نظر» و «بصر» شاعر تطبیق دهیم تا گویایی و رسایی تعبیر او روشنتر شود. تذرو هم استعاره از معشوقی زیبا و خوش‌رنگ و نگار و خوش‌خرام است.

بازخواند مگرش...: به گمان نگارنده ایهامهایی مرگب و مضاعف در آن هست که بدون دقت در آنها شاید معنای مراد از این مصراع حاصل نشود. شاید شما با همه معنایی که خواهم گفت یا برخی از آنها موافق نباشید، اما این نیز هست که در صورت ذکر همه معانی موجود یا محتمل، گزینش از میان آنها آسانتر و درک معنی بیت جامعتر خواهد بود.

نخست اختلاف قرائت، که ممکن است ایهام ساختاری انگاشته شود: الف: بازخواند، مگرش نقش و... که می‌توان آن را چنین توجیه کرد که مثلاً آن «باز» نظر فاعل باشد و تذرو را به سوی خود بخواند تا شاید شکاری صورت دهد؛ ب. بازخواند مگرش نقش، و شکاری بکند؛ این هم به دو معنی: یکی این که باز نقش و نگار تذرو را بخواند (= تشخیص دهد) و او را شکار کند. دیگر در حالتی است که «نقش» به معنای مصطلح در قمار باشد، یعنی نقش او خوش بنشیند و بتواند در شکار تذرو کامیاب شود. (درباره این معنای «نقش»، نک. ح ۱۴۹/۷.) این همان معنایی است که خانلری از این لخت به دست داده: «خالهای مساعد و ورقهای برنده آوردن در قمار، حسن تصادف، بخت نیک» (دیوان ۲، ۱۲۳۵) بدین سان، علاوه بر آن تفاوت خوانش یا ایهام ساختاری (که غالباً نه صنعتی عمدی و با آگاهی قبلی بلکه به دلیل سیالیت زبان و ابهامات در نحو و جمله‌بندی پیش می‌آید، اگرچه دآوری در مورد عمدی بودن یا نبودن آن دشوار است) ایهامی دیگر از نوع واژگانی در «نقش» با معانی مختلف آن از خط و خال و رنگ یا شکل معمولی گرفته تا چگونگی خال ورق یا رقم طاس (مجازاً بخت و اقبال) و معنایی دیگر در اصطلاح شکارچیان پدید می‌آید (که معنای آخر را توضیح می‌دهم). گفتنی است معنای خانلری، برخلاف نظر برخی افراد، به هیچ روی نادرست نیست، ولی تنها یکی از معانی «نقش» است. و اما آن

معنای «نقش» در شکار: سیروس شمیسا به نقل از محمود افشار (در: گفتار ادبی ۲، ۳۵) این معنی را ذکر می‌کند و آن را برای بیت درست می‌داند. توضیح این که مرحوم افشار در شعری که خود در اقتفای حافظ سروده «نقش» را به همین معنی آورده:

دل، که چون کبک دری سیر نمودی آزاد      چه در آن نقش مگر دید که در دام افتاد؟

و آنگاه درباره آن چنین توضیح داده است: در ییلاقات یزد، بعضی از شکارچیان پرده‌ای داشتند منقش به تصاویر پرندگان. در آن سوراخهایی تعبیه شده بود که از پشت آن کبکها را که غافلانه در حال چرا بودند می‌دیدند و از همان سوراخها آن را هدف قرار می‌دادند و شکار می‌کردند. شمیسا هم می‌گوید چنین معنایی برای «نقش» در فرهنگهای معروف دیده نشده و فرهنگنویسان آینده باید آن را در فرهنگهای خود وارد کنند و به این بیهیای خود حافظ استناد جویند: داده‌ام باز نظر... الخ؛ در زمان حافظ به جای انداختن تیر از پشت نقش، باز شکاری را به طرف شکار پرواز می‌دادند. نیز این بیت او:

نه هر کو نقش نظمی زد کلامش دلپذیر افتد

تذرو طرفه من گیرم، که چالاک است شاهینم

(شمیسا، در نامه‌ای در: نشر دانش، س پنجم، ش دوم، بهمن و اسفند ۱۳۶۳، ص ۷۸). به گمان نگارنده این سطور (چنان که رفت) چنین نیست که معنای مذکور تنها معنای «نقش» در بیت مورد بحث، و حتی شاید معنای اهمّ و اصلی آن، باشد، زیرا دیدیم که بیت بسیار ایهامی است یا دست کم چنین استنباط می‌شود.

و اما چند سالی پیش از نامه ایشان، پرتو علوی همین معنی را برای «نقش» و در توضیح همین بیت ذکر کرده بود، اگرچه به کوتاهی: «نقش: به معنای صفحه‌ای است که با آن پرندگان را به دام می‌اندازند. در فارسی این صفحه را "دفک" به فتح دال و فا می‌گویند، که بیشتر عبارت از صفحه‌ای است از رنگهای مختلف که با آن کبک را صید می‌کنند و دفک دادن و دفک زدن به معنای فریب دادن هنوز در فارس استعمال می‌شود.» (عقاید و افکار خواجه، تهران، اندیشه ۱۳۵۸، ص ۱۹۹) من نمی‌دانم آیا علوی کتاب محمود افشار را دیده و از آن در تعریف مذکور سود جسته است یا نه، اگرچه از تعریف ایشان چنین برمی‌آید که «نقش» و معنای آن را از نزدیک می‌شناخته، و از معادل آن در فرهنگها (دفک) و تداول آن در فارس خبر داشته‌اند.

باری، به نظر بنده، این معنای «نقش» نزدیک به «مضرب» است به معنای وسیله

شکار، در:

هر مرغ فکر کز سر شاخ سخن بجست بازش ز طره تو به مضراب می زدم

که قضا را ایهام «باز» در آن نیز هست. (نک. ح ۳۱۳/۶). همچنین اصطلاح دیگری، هم در فنون شکار، هست که آن نیز معنایی نزدیک به «نقش» و «مضراب» دارد، و آن «طرح» است به معنی نوعی دام. در بازنامه نسوی آمده است که برای شکار گونه‌ای از باز که «باز گذاری» می خواندند (در برابر «باز آشیانی» = بازی که از خردی در آشیان نگاه می داشتند) از طرح بهره می گرفتند: «آنچه باز گذاری باشد به دام گیرند و آن دامها را به هری طرح خوانند.» (۷۸) مصحح آن در حاشیه، در ذیل شماره ۱۰۴: در بازنامه، نسخه خطی موزه بریتانیا ورق ۱۴ نیز «طرح» و «طرحه» آمده: «خود را در طرحه صیاد افتاده دید.» نسوی سپس انواع طرح را برمی شمارد، که یک نوع از آن به نظر می رسد از حیث ساختمان یا طرز کار نزدیک به نقش باشد، جز این که به جای آن پرده یا صفحه، از سوراخهایی که در دیواره کومه شکار ایجاد می کردند سود می جستند: «صیاد، کومه را از پشت سوراخ کرده باشند [کذا-م] و صیاد همی نگرد و بادانکرای [کذا؛؟] پیش آن سوراخ بر کنده بسته باشد و زه در پای بسته. چون باز برخیزد بادانکرا به هوا بر شود، زمزمه همی کند و اشکرگان به جانب او آیند. بادانکرا به کنده خویش باز گریزد. صیاد بدان دامها که گفتیم آنچه وقت را صواب تر بیند، بکشد و باز را بگیرد.» (همان ۸۸)

غرض من از نقل این مطالب، علاوه بر روشنتر شدن معنای «نقش» در این بیت و نظایر آن و ارائه نمونه‌های مشابه آن است، به ویژه که در مورد این معنی نیز میان «نقش» و «طرح» قرابت و ارتباط است، و چه بسا ایهامهایی از این رهگذر در ابیات حافظ و دیگران وجود داشته باشد، خاصه وقتی این هردو واژه با هم آمده باشند. اما عجالتاً از یک ایهام دیگر در بیت خواجه نمی توان گذشت، و آن عبارت است از ایهامی از نوع تبادر در «باز، گذاری...» با «باز گذاری» (نوع یاد شده از باز) است، که ظاهراً تقسیم بندی به «باز گذاری» و «باز آشیانی» در آن روزگاران چیزی شناخته (به دلیل اهمیتی که این پرندۀ شگفت انگیز داشته) بوده است. (من شأن و شکوه و اهمیت باز و پرندگان همانند آن را، به ویژه برای شخص حافظ، بیان داشته‌ام؛ نک. ح ۲۱۹/۹).

سرانجام، در بیت متن به نظر می رسد «نقش و شکاری بکند» به دلیل عدم وجود جا و گنجایی، مشمول حذف و قصر شده باشد، و مراد این است که: شکاری به وسیله نقش بکند (البته در کنار دیگر معانی ایهامی در عناصر بیت). نمونه‌هایی را از پیامدهای این تنگنای لفظ بیشتر ذکر کرده‌ام. (نک. ح ۱۸۳/۷).

۶. خُمار: حالت طلب می و کسالت ناشی از آن در فقدان یا غیاب آن (نک. ح

۲۶/۶). دربارهٔ واژه‌نامه‌های تصوف و عطا و لقایشان در جای خود بحث کرده‌ام. (ج)  
 ۱، زیر عنوان «اصطلاحنامه‌های تصوف» آنچه اینجا می‌خواهم بگویم این که مؤلفان این واژه‌نامه‌ها گاه حتی سواد یا دقت یا ذوق خواندن اشعار ساده را هم ندارند، چنان که مثلاً یکی از آنها حتی توجه به این موضوع پیش پا افتاده هم نداشته که بنای غزل حاضر بر «ی» نکره است، و در بیت کنونی «خماری» (مصدری) خوانده و چنین افاضاتی درباره‌اش کرده است: «خماری: رجعت را گویند از مقام وصول و اطلاق به عالم بشریت و افتراق؛ بیت: کو کریمی که ز... الخ. (مرآت عشاق، مندرج در: برتلس، تصوف و ادبیات تصوف ۱۹۴)

۷. از خویش برون آمدن: برابرها یا هماندهای بسیار دارد، چون: از خود گذشتن، از خویش بریدن، از خود برآمدن و... که جملگی بر حول معنای بیرون آمدن از نفس خویش و فروگذاردن مطلوبها و مصالح آن و فراموش کردن یکسره آن چیزهایی است که بر محور منفعت و صیانت فرد قرار دارند. این عبارت فعلی دارای معنایی است اندکی متفاوت با عبارت فعلی: از خود (یا: خویش) رفتن، از خود به در شدن و نظایر اینها، که معمولاً فحوای مست شدن یا غایب گشتن از خود دارد، مثل سخن سعدی: از در درآمدی و من از خود به در شدم... (غ ۳۷۴) یا بیت گویای صائب:  
 بوی گل و باد سحری بر سر راه‌اند      گرمی روی از خود، به ازین قافله‌ای نیست  
 (دیوان ۲، ۱۰۷۱)

به گمان من آنچه مراد حافظ است، و کلاً سنخ نخست، تا حدودی حالت و صبغه حماسی و دلیرانه دارد، درحالی که گونهٔ دوم بیشتر دارای بار عرفانی و عاشقانه است، اگرچه هر دو سنخ از یک لحاظ با هم ملتقای و مقوله‌ای واحد می‌یابند، و آن این که از خویش برآمدن و امثال آن نیز به نوبهٔ خود برکنار از آن حالت سرمستی و عشقی که در هرگونه برون آمدن از نفس تأثیر و حضور دارد نیست.

۸. باری: (بار = دفعه و مرتبه + «ی» وحدت) آن را در اینجا می‌توان ایهام گرفت: الف. دست کم؛ ب. به هر حال، به هر صورت (چون سه حالت یا سه شق در بیت ذکر شده). ج. یک بار (در مقابل «این همه») دو معنای نخست در این بیت او هم هست:  
 تادرره پیری به چه آیین روی، ای دل      باری، به غلط صرف شد ایام شبابت

اما اصل لطف و طنز بیت در این است که ظاهراً سه شق مختلف را گفته درحالی که هیچ تفاوتی در آنها نیست، چون هر سه به سود شاعر ختم می‌شوند؛ این هم یکی از شگردهای اوست.

ضبط نیساری از مصراع دوم مطابق خانلری است. قزوینی: بود آیا که فلک زین دو سه کاری بکند (که باید سؤالی خوانده شود). بیت در هر دو حالت دارای مایه‌ای از طنز است، اگرچه این طنز در ضبط قزوینی آشکارتر می‌نماید؛ اما در هر حال حکم اقدم نسخ به سود ضبط خانلری است.

۹. بیت در ادامه امیدواری است که در بیت قبلی به خود داده است: اگر در مهر یار پایدار بمانی و درگاه او را رها نکنی، سرانجام روزی از جایی که نمی‌دانی، به لطف به سر وقت تو خواهد آمد؛ به گفته مولانا:

گفت پیغمبر که: چون کوبی دری عاقبت ز آن در برون آید سری

(مثنوی ۳، ۲۷۳)

و یا چنان که خواجه خود می‌گوید: به ناامیدی ازین در مرو، بزن فالی... (۱۱۰/۷)



غزل را از نظر محتوایی می‌توان به سه بخش تقسیم کرد: از بیت ۱ تا ۵ یکدست و به هم پیوسته سخن از عشق و امید شاعر به لطف و عاطفت معشوق است، و در این بخش حتی «باز»، که در بیت اول به صورت ایهامی دلالت به مرغ شکاری دارد، در بیت ۵ به همین معنی (البته معنای اصلی) است. در این بخش، محتوای غالب این است: اگر بخت روی خوش به شاعر نشان دهد معشوق هم روی به او خواهد نمود؛ ضمن این که در بیت ۱ قید «باز» ظاهراً گویای آن است که این تجربه وصال پیشتر هم برای گوینده روی داده و اکنون او در انتظار تکرار آن است. ترتیب این پنج بیت هم منطقی می‌نماید، بدین سان که وقتی در آغاز آرزوی بازگشت یار را می‌کند، باید فکری برای نثار جواهر در مقدم او بکند (که دیدیم مروارید اشک را ندارد، پس به ریختن لعل و یاقوت از اشک خونین می‌اندیشد). سپس در ادامه بیم و امید، مدد از هاتف می‌گیرد، که پاسخ او شاعر را از تردید بیرون می‌آورد. همین موتیف در چند بیت غزل ظاهر می‌شود. بنابراین، کل شعر رنگ امید و خوش بینی دارد. البته برای آن که خواننده تصور نکند که گوینده با معشوقی آسان یاب روبه‌روست، در بیت ۴ عزت، عظمت و جلالت او را یادآور می‌شود، و این که امید در اینجا نیز به پیام‌رسانی صبا به درگاه دلدار است. بیت ۵ هم همین محتوای امید و آرزو را در شکلی تازه مطرح می‌کند، مضمونی که در صحبت از معشوق در تمامی اشعارش منحصر به فرد است: نظر شاعر چون بازی جلد است که باید جلوه جمال جانان را چون تذروی

صید خود سازد. اما بخش دوم شعر دو بیت ۶ و ۷ را در بر می‌گیرد، که مضمون این دو دارای تنوع نسبت به ابیات قبلی است. در هر دو هم با لحنی طنزآمیز از قحط رجال حرف می‌زند، یعنی فقدان مردی مردانه و اهل کرم که یاریگر غمزدگان بلاکش باشد. به قول خود او در جای دیگر «قحط جود» است. در بیت ۷ هم باز به دنبال عاشقی از نسل مستان شوریده سرانداز می‌گردد تا یاد عشقهای اساطیری را زنده کند (شاید هم بشود گفت شاعر خود امید یا باری ادعای آن دارد که این پهلوان بیرون آمدن از خویش خود او باشد؛ مگر نه این که او باز نظر را به شکار تجلیات جمال معشوق گماشته؟ و مگر هم او نیست که «در او» (ب ۹) را رها نکرده است؟) بالاخره بخش سوم در حقیقت بازگشتی به سنخ مضامین پنج بیت نخست، یعنی کار و بار معشوق است. قطعاً توجه داریم که دو بیت قبلی هم، هر کدام به وجهی، بیرون از جرگه عشق نیست، اما تنوعی که در مضمون این دو پدید آمده از این جهت است که به شکلی غیر مستقیم سخن از عشق می‌گوید. در هر حال، دو بیت آخر از آن روی به پیگیری مضامین بخش نخست می‌پردازد که شعر به ذکر مستقیم یار ختم شود. این هر دو نیز بر محور مداومت و مقاومت در راه معشوق قرار دارند، و این که شاعر به گفته خود «از هر کرانه تیر دعا» روانه کرده «باشد که در میانه یکی کارگر شود».

و اما آن شیوه و شگرد ویژه در بهره‌گیری از خاصیت صوتی قافیه، که شرح آن رفت، خود امری است مربوط به ساختار، منتهی ساختار قوافی و ردیف شعر.

مطلبی متفاوت، این که این شعر با آن که از اشعار درجه یک و برجسته او نیست، چنان که دیدیم گفتنیها در آن کم نیست، اگرچه من در اختصار کوشیدم. اما اکنون برای آن که نشان دهم کار و بار حافظ چگونه از سوی برخی شارحان (اتفاقاً اسم و رسم دار) آسان انگاشته شده، شرحی را از یکی از ایشان (البته بدون اسم و رسم) در مورد بیت ۳ نقل می‌کنم: «دیشب با خود گفتم که لب سرخ فامش درد مرا علاج خواهد کرد؛ فرشته عالم غیب ندا داد که آری خواهد کرد.» آری، خواننده گرامی، «فریاد حافظ این همه آخر به هرزه نیست».

- ۱ کلک مُشکین تو، روزی که ز ما یاد کند
- ببرد اجر دوصد بنده که آزاد کند
- ۲ قاصد حضرت سلمی، که سلامت باشد
- چه شود گر به سلامی، دل ما شاد کند؟
- ۳ امتحان کن، که بسی گنج مرادت بدهند
- گر خرابی چو مرا لطف تو آباد کند
- ۴ یارب، اندر دل آن خسرو شیرین انداز
- که به رحمت، گذری بر سر فرهاد کند
- ۵ حالیا عشوه عشق تو ز بنیادم برد
- تا دگر باره حکیمانه چه بنیاد کند
- ۶ گوهر پاک تو از مدحت ماستغنیست
- فکر مشاطه چه با حسن خداداد کند؟
- ۷ ره نبردیم به مقصود خود اندر شیراز
- خرم آن روز که حافظ ره بغداد کند

۱. کلک مشکین: سخن از نامه‌ای است که شاعر آرزوی دریافت آن را از سوی مخاطب دارد. ظاهر این شعر هم حالت نامه‌ای را دارد که شاعر به او نوشته و از وی درخواست ارسال مکتوب کرده است. صفات بوی همچون مشکین، مشک فام، مشکبار، عطرآمیز، عاطر، عبیرین یا عبیرآمیز و... در شعر فارسی به صورت مجاز در موارد فراوان برای موصوفهائی چون خط دست یا نوشته، همزمان با ایهام به خط صورت (شارب یا بنا گوش) و گاه به تنهایی برای خط صورت، نفس یا دم، و حتی برای مجرداتی چون خاطر، جان، روان و غیره به کار رفته است، و در شعر حافظ هم به همین سان؛ مثلاً برای خط دست و در عین حال با ایهام به خط صورت (۶۲/۱) مستقلاً برای خط صورت (۱۱۷/۴) دم (= نفس ۴۷۳/۶) خاطر عاطر (۳۱۶/۱). در مورد خط دست و رخسار نیز اطلاق مجازی صورت گرفته و بوی خوش به نوشته و یا خط صورت یا خط سبز نسبت داده شده، اگرچه اطلاق مشکین به این دو خط از

نظر رنگ سیاه و مشک‌گونه از مقوله مجاز نیست، چه مرکب از جهت رنگ شبیه به مشک است. (نیز نک. «خط مشکبار» در: ح ۶۲/۱).

۲. سلمی: از عرایس شعر عرب، که در شعر پارسی هم تحت تأثیر سنت تازی به کار رفته است؛ ظهیر فاریابی:

سفر گزیدم و بشکست عهد قُربی را      مگر به حِلّه بینم جمال سلمی را  
(دیوان ۳۳)

مجازاً هر معشوق را گویند. (غیاث) حافظ «سلمی» را بارها در اشعارش آورده، چنان که در غزل ملمع خود به معنی مطلق معشوق:

بسا که گفته‌ام از شوق بادو دیده خویش      ایامنازل سلمی، فائین سلماي  
۳. خراب: ایهام تضاد با «آباد»: الف. ویران، داغان؛ ب. مست لایعقل (نک. ح ۲/۱).  
از این مضمون که گنج در خرابه است سود جسته است.  
۴. خود خواجه:

عماری دار لیلی را، که مهد ماه در حکم است

خدایا، در دل اندازش که بر مجنون گذار آرد

که حتی فعل «در دل انداختن» در هر دو مشترک است.

قزوینی در اینجا این بیت را علاوه دارد:

شاه را به بُود از طاعت صدساله و زهد

قدر یکساعته عمری که درو داد کند

نیساری هم آن را اصیل انگاشته، حال آن که در بسیاری از نسخ نیست. (نک. دفتر دگرسانها ۱، ۶۴۲). اما از نظر من به هیچ روی هماهنگ با روح و روال غزل نیست، مگر این که آن را بیپچانیم و مثلاً بگوییم شاعر لطفی را که از مخاطب چشم داشته به عدل پادشاه تعبیر کرده، که البته توجیهی بارد است. (پاسخ دقیقتر را تحلیل من از ساختار کل شعر خواهد داد؛ نک. سخن پایانی).

۵. عشوه: فریب، مکر، افسون (نک. ح ۸۵/۴).

حکیمانه: شاعر در اینجا با قرار دادن «حکمت» در برابر «عشق» و تضادی که در عرف و عرفان میان این دو هست طنزی بنیاد می‌کند: فریب یا فریبایی «عشق» تو بنیاد مرا برکنده و به این روزم افکنده؛ تا بینم عشق این بار دیگر چه لطایف حیلی از نظر «حکمت» در آستین دارد. اسناد حکمت به عشق به جای انسان اسنادی مجازی است، اگرچه اطلاق آن به خود عشق هم مشکلی ندارد، چه می‌توان گفت که عشق نیز



حکمت یا منطق خاص خود را دارد؛ یا: عشق به تو، آنگاه که پای عشوه و فریب در میان باشد، از تدابیر حکیمانه خاص خود برخوردار است.

۶. ظاهراً متأثر از سعدی است، که او هم در مدح ممدوح می‌گوید:

وصف تو را گر کنند، ور نکنند اهل فضل

حاجت مشاطه نیست، روی دلارام را

(گلستان ۵۶)

تنها تفاوت در این است که در بیت سعدی ارتباط نحوی میان دو مصراع هست، در حالی که در آن حافظ ارتباط دستوری میان دو لخت برقرار نیست و لذا دارای ارسال‌المثل یا اسلوب معادله است.

۷. مقصودِ خود: می‌توان «مقصودِ خود» نیز خواند (که در این صورت «خود» قید تأکید خواهد بود).

ره کردن: یا راه کردن = طی طریق کردن، راه پیمودن، راه بریدن، قطع راه کردن، سفر کردن (دهخدا، یادداشت مؤلف) اینها معانی است که شخص علامه فقید به دست داده، اما ظاهراً دیگر مؤلفان این فرهنگ نیز برابرهایی برای آن افزوده‌اند، مثل: راه جایی گرفتن؛ فخرالدین اسعد:

پس آنگه گفت بامن کاین زمستان      بباش اینجا، مکن راه خراسان

(ویس و رامین)

گفتنی است از هریک از این معانی می‌توان برای بیت حافظ سود جست، در حالی که معانی که در مدخل «ره کردن» ذکر شده هیچ یک قابل استفاده در این بیت نیست. این در حالی است که «ره کردن» قاعدتاً مخفف «راه کردن» است و معانی و معادلهای این باید با آن نیز همخوانی داشته باشد. (نک. دهخدا، ذیل «ره کردن».)

\* \* \*

غنی، با توجه به بیت آخر، احتمال داده شعر در هنگامی سروده شده باشد که سلطان احمد بن اویس ایلکانی حافظ را به بغداد دعوت کرده بود. (تاریخ عصر حافظ ۳۰۷) این در حالی است که هروی در توضیح بیت «شاه را به بود از...» (قزوینی ۱۹۰/۵) از سفاکیهای سلطان مذکور سخن گفته و در حقیقت این بیت را نصیحت حافظ به او برای دست کشیدن از ظلم به خلق دانسته. (شرح غزلهای حافظ ۲، ۷۹۳) آیا شما - خواننده عزیز - به شگفت درنیامده‌اید از تضاد قول غنی (دعوت احمد بن

اویس از حافظ به بغداد) و رأی هروی (سفّاک و نصیحت)؟ آیا این همه ناسازگاری و پراگندگی در سخن این دو حافظ‌پژوه روانشاد برخاسته از چیزی بجز شتابزدگی و حدسیات خود را به منزله حقیقت فرامودن است؟ و اما دستغیب شعر را از دوره چهارم زندگی حافظ (درگیری او با شاه شجاع از ۷۶۷ به بعد) دانسته و به گواهی مقطع شعر، معتقد است در زمانی گفته شده که شاعر، بر اثر دسیسه‌های خانقاهداران و دگرگون شدن روش شاه شجاع، در اندیشه مهاجرت از شیراز بوده است. (حافظ‌شناخت ۲، ۷۲۲-۷۲۳) این استنتاج، مشابه آن غنی است. عباس اقبال هم شعر را متعلق به زمان سلطنت احمد بن اویس مذکور دانسته، و به همین سان پرویز اهور، با استدلالی مشابه. (این دو به ترتیب در: تاریخ مغول ۴۶۴ و کلک خیال‌انگیز ۱، ۴۶۶، به نقل از دستغیب، همان‌جا) اما برای این نگارنده، مهمترین مطلب و مطلوب همانا تحلیل خود شعر و سنجش آن با اشعار مشابه است.

غزل از همان آغاز نشان می‌دهد شکل عریضه‌ای بین‌اخوانی دارد و در حکم نامه‌ای است به کسی به منظوری چون ابراز مودّت و تجدید عهد محبت و درخواست از او برای این که یادی از نویسنده بکند. (گفتم «شکل» عریضه، چون ممکن است اصلاً نامه‌ای در کار نبوده بلکه محتوایی همچون مکاتبات به شیوه قدیم بهانه‌ای برای سرودن شعر قرار گرفته باشد.) شعر (مطابق ضبط خانلری) بر حول همین موضوع کاملاً یکدست است و بر روی هم هیچ یک از ابیات آن بیرون از این چهارچوب نیست. حافظ شعر نامه‌وار کم ندارد، اما در صورت سنجش آنها با همدیگر، می‌بینیم در برخی از آنها، با آن که ذکر نامه را در آغاز دارند، خود شعر به نظر نمی‌آید حالت مکتوب و مراسله داشته باشد، و یا در بعضی از آنها یکی دو و در نهایت چند بیت آغازین دارای حالت نامه‌نگاری است و بقیه شعر اغراضی دیگر را دنبال می‌کند. از میان اشعار متعددی که بیش یا کم حالت نامه را به ذهن القامی کنند این نمونه‌ها را برای سنجش برمی‌گزینم:

الف. این پیک نامور که رسید از دیار دوست... (۶۲) مطلع شعر به وضوح دلالت بر نامه‌ای دارد که به شاعر رسیده، اما بقیه شعر هیچ فرقی با اشعار غیرنامه‌ای ندارد بلکه ظاهراً ذکر نامه، و حتی مژده‌ای که شاعر از آن سخن می‌گوید، صرفاً بهانه‌ای است برای طرح امور و معانی عرفانی، مثل جلال، جمال، قدرت، اراده و غیره.

ب. چه لطف بود که ناگاه رشحه قلمت... (۸۹) که از تراوش قلم و «خدمت» (= نامه) حرف می‌زند. این شعر، در میان تمامی این سنخ، از این جهت با غزل حاضر

کاملاً قابل مقایسه و نزدیک است که حالت و روال نامه‌ای در آن از آغاز تا پایان حفظ شده و چنان که در تحلیل پایانی از آن گفته‌ام تعبیرات و تعارفات معمول در نامه‌های اخوانی در سراسر شعر مشهود است، و در پایان هم تعبیر «عیسی صبا» (استعاره از پیام یا صورت مکتوب آن یعنی نامه) آمده، اگرچه مضامین ابیات غالباً از گونه عاشقانه و گاه آمیخته با معانی و تعبیرات عرفانی است.

ج. حسب حالی ننوشتی و شد ایّامی چند... (۱۷۷) به نظر می‌رسد فقط در مطلع شعر حالت آغاز نامه دوستانه دارد، زیرا در ادامه، مضامین درست مثل سایر غزلهاست و چیزی که نشان‌دهنده حال و هوای خاص نامه‌نگاری باشد در آن دیده نمی‌شود، یعنی گذشته از بیت اول، ابیات آمیزه‌ای از اندیشه‌های عارفانه و تعبیر عاشقانه و مضامینی حول زاهد، خرابات و غیره‌اند.

د. از سوز دل نوشتم نزدیک دوست نامه... (۴۱۶) که این غزل ملمّع نیز تنها در آغاز نامه وار می‌نماید و بس.

بیایم بر سر غزل حاضر. ملاحظه کردید که این شعر، از حیث محتوای خاص مکتوبات شاعرانه، فقط با غزل ۸۹ قابل مقایسه است، اما اگر این دو را قدری دقیقتر با هم بسنجیم می‌بینیم باز غزل حاضر در مجموع و به نسبت از نظر محتوای خاص نامه‌ای دارای خلوص بیشتری است. توضیح این که: اولاً به طور کلی فاقد مضامین و تعبیر عرفانی است و نمی‌توان گفت که شکل نامه گونه‌اش بهانه‌ای برای بیان امور و احوال عارفانه شده. ثانیاً، اگرچه یکسره از بیان و لحن عاشقانه عاری نیست (و نامه دوستانه یا دوستدارانه اساساً نمی‌تواند هم خالی از عنصر عشق و ابراز محبت باشد) اما حتی این عنصر نیز در مقام مقایسه کمتر از غزل مذکور است. خلاصه کلام: غزل حاضر نسبتاً ساده‌تر و نامه‌ای‌تر به نظر می‌رسد.

در یک مرور اجمالی، دقیقاً و اقلاً چهار بیت اول شعر هیچ مضمونی بجز مطالب متناسب با نامه‌نگاری در حال و هوای مرسوم قدما (و حتی شاید عده‌ای در عصر ما) ندارد، بدین سان که در بیت ۱ مخاطب را ترغیب به یادکردی از گوینده و ارسال نامه می‌کند. در ابیات بعد هم به ترتیب از «قاصد حضرت سلمی» (مخاطب) می‌خواهد سلامی از سوی او بیاورد (ضمناً همین عنوان می‌تواند گویای این باشد که مخاطب دارای جایگاهی کمابیش بالا، خواه از نظر رسمی و مملکتی و خواه به هر حال در نظر شاعر، بوده است، چنان که شاعر نه مستقیماً از خود او بلکه از قاصد آستانه وی درخواست رساندن خبری از حال خود می‌کند). آنگاه به او می‌گوید: امتحانی بکن و

بدان که اجر این ملاطفت محفوظ است. بیت ۴ هم روشن است: خدایا، یاد مرا به دل او بینداز. حال از سه بیت باقی مانده، بیت‌های ۵ و ۶ حاوی ابراز عشق به طرف، همراه با گلایه‌ای طنزآمیز، است و بعد ذکر این که ذات شریف و عزیز او برتر از هر ستایشی است. به نظر می‌آید همین بیت، به ویژه وقتی به ذکر نام بغداد در پایان و آرزوی رفتن به آنجا می‌پیوندد، مرحوم غنی را بر آن داشته تا مخاطب حافظ را سلطان جلایری یا ایلکانی بداند. البته من (مطابق عادت، یعنی پرهیز از طرح حدسیات خود به منزلهٔ مسلّمات) در این که آیا به واقع پای چنین سلطانی در میان بوده یا «بغداد» تنها به اقتضای قافیه آمده است اظهار نظر نمی‌کنم؛ گو این که حافظ در غزل مدحی: احمدُ الله علی معدلة السلطان... (۴۶۳) در ضمن مدح احمد بن اویس آرزوی رفتن به بغداد کرده، بدون این که نام این شهر در موضع قافیه باشد. در هر حال، بیت آخر غزل حاضر از نظر ساختاری، تنها بیتی است که می‌توان آن را خارج از حوزهٔ موضوعی یک نامه به زبان شعر دانست، اما چنانچه حدس کسانی که شعر را خطاب به سلطان بغداد نشین ایلکانی دانسته‌اند درست باشد آنگاه نمی‌توان این بیت را بیرون از موضوع چنین مکتوبی تلقی کرد، و لذا غزل از این لحاظ نیز کاملاً یکدست خواهد بود. بنابراین، غزل حاضر از نگاه این نگارنده در میان تمامی اشعار خواجه که بیش یا کم حالت نامه‌نگاری دارند می‌تواند نامه‌وارترین آنها یا از این نظر یکدست‌ترین آنها باشد.

اکنون و بر بنای همین تحلیل، زمینه برای تشخیص اصالت یا عدم اصالت بیت افزودهٔ قزوینی و برخی نسخ خطی فراهم گردیده است. آیا با توجه به یکچنین ساختار موضوعی یا معنایی (یعنی قطع نظر از این که شعر ارتباطی به دعوت احمد ایلکانی از حافظ برای سفر به بغداد داشته یا نداشته باشد) بیت مذکور وصله‌ای ناجور بر این شعر نخواهد بود؟ آیا می‌توان در خلال ابیاتی با مضامین یاد شده به یکباره بیتی حاوی توصیهٔ رعایت عدل به یک شاه (حالا هر که می‌خواهد باشد) گنجانند؟ باز این را جدا از حکم نسخ (یعنی این که بیت در چند نسخهٔ قدیمی وجود ندارد) می‌گوییم. البته تنوع موضوعی و مضمونی در غزل حافظ امری است شناخته و پذیرفته، اما آیا درج یکچنین مضمونی در این میان، مصداق بارز پرت و پلائی نیست؟

- ۱ آن کیست کز روی کرم، با من وفاداری کند؟
- برجایِ بدکاری چو من، یک دم نکوکاری کند؟
- ۲ اوّل به بانگ نای و نی، آرد به دل پیغام وی
- وانگه به یک پیمانه می، با من وفاداری کند؟
- ۳ دلبر، که جان فرسود ازو، کار دلم نگشود ازو
- نومید نتوان بود ازو، باشد که دلداری کند
- ۴ گفتم: گره نگشوده‌ام زان طره تا من بوده‌ام
- گفتا: منش فرموده‌ام تا با تو طرّاری کند
- ۵ پشمینه پوش تنگ خو، از عشق نشنیده‌ست بو
- از مستی اش رمزی بگو، تا ترک هشیاری کند
- ۶ چون من گدای بی نشان، مشکل بود یاری چنان
- سلطان کجا عیش نهان، با رند بازاری کند؟
- ۷ زان طره پرپیچ و خم، سهل است اگر بینم ستم
- از بند و زنجیرش چه غم، هر کس که عیّاری کند؟
- ۸ شد لشکر غم بی عدد، از بخت می خواهم مدد
- تا فخر دین عبدالصّمد، باشد که غمخواری کند
- ۹ با چشم پرنیرنگ او، حافظ، مکن آهنگ او
- کان چشم مست شنگ او، بسیار مکاری کند

۱. برجایِ = درحقّ، درباره؛ وجه رایج: به جای؛ این نگارنده تاکنون در جایی ندیده که «برجای» به معنای «درحقّ» آمده باشد. دهخدا هم مدخلی اصلی یا فرعی به صورت «برجای» به این معنی ندارد. (نک. همین فرهنگ، مدخلهای «جا» و «برجای»، نیز ذیل «به جای» برای شواهد آن.) اما معین، با آن که مدخل «برجای» را دارد، شاهی برای آن به دست نداده، و بعید هم نیست که آن را بر مبنای همین بیت حافظ ضبط کرده باشد؛ ضمن این که آن را لازم‌الاضافه دانسته است. احتمال می‌دهم که حافظ آن را تنها به ضرورت وزن بدل از «به جای» آورده باشد. او یک بار «به جای»

را به معنی «در حق» به کار برده است: ... نیکی به جای یاران، فرصت شمار، یارا (۵/۳)  
 ۲. نای: معانی مختلف دارد، ولی تنها دو معنای آن را مناسب این بیت می دانم:  
 الف. نئی یا میزمار؛ ب. سُرنّا (نک. معین، دهخدا، رشیدی، سرمه سلیمانی، برهان م و ح.) و  
 اما معنای نئی سبب می شود تا با واژه «نئی» مترادف تام باشد، که حافظ، اگرچه مترادف  
 تام را در مواردی نادر آورده، ولی به طور کلی طبع او از آن تحاشی دارد. بنابراین،  
 معنای سرنّا در اینجا مناسب می نماید، سازی که در سور و سرور و عروسی هم  
 نواخته می شد، مگر این که «نای و نئی» به معنایی واحد و با هم مصطلح بوده باشد. البته  
 «نای» به معنای گلو هم هست، و لذا شاید بتوان گفت که بانگ نای به معنای آواز است،  
 اگرچه معنایی متکلفانه می نماید، و این بنده هم تا کنون چنین کاربردی را در هیچ کجا  
 ندیده است.

وی: ظاهراً اشاره به معشوق شاعر است، به هر معنایی که انگاشته شود.  
 پیغام یار در عشق عادی، به طبع اگر دلخواه باشد، و در عشق عرفانی، هرچه باشد  
 (اعم از قهر و لطف) مایه مسرت است و به گفته خود او: پیام دوست شنیدن، سعادت  
 است و سلامت... (۴۶۰/۲) نای و نئی و می هم تشدید کننده شادی. سه حس سمع،  
 بصر و ذوق در این میان در کار و درگیرند تا پیام دلدار به تمامی دریافت شود.  
 بیت بهتر است سؤالی خوانده شود. علامت سؤال را از این روی گذارده ام که ادامه  
 لحن سؤالی بیت نخست است.

۳. دلداری کردن: ایهام: الف. دل را داشتن (= نگاه داشتن) ب. یار بودن و  
 معشوقگی کردن، ج. دلداری یا تسلی دادن، غمگساری کردن (با بهره گیری از دهخدا)  
 کار: قزوینی: کام؛ قدیمترین نسخ «کار» دارند؛ «کام» تنها دارای ایهام به معنای دهان  
 است.

۴. طُرّه: طُرّة: کرانه، ریزه جامه (جمهره) کرانه هر چیزی و طرف آن و موی پیشانی،  
 و موی صف کرده بر پیشانی (منتهی الارب) در بیت حاضر برای طُرّه، گره و در بیت ۷  
 پریچ و خمی ذکر شده، که تفاوت آن را با موی صاف نشان می دهد و خود در حکم  
 تعریف واژه است. پیشتر درباره تصاویری که در اشعار با طُرّه ساخته شده و تفاوت  
 آن با تصاویر مبتنی بر موی بلند و شفاف توضیح کافی داده ام. (نک. ح ۱/۲).

طَرّاری: («ی» مصدری) در عربی مصدر «طَرَّ» و «طُرور» به معنی بریدن و ربودن  
 است، و «طَرّار» صیغه مبالغه یعنی بسیار رباینده یا بُرنده = کیسه بُر. (لسان العرب،  
 منتهی الارب) همچنان که عراقی می گوید:

نه هیچ کیسه بُری همچو طره‌ات طرّار      نه هیچ راهزنی همچو غمزه‌ات چالاک

(کلیات ۲۲۰)

طرّه - طرّار دارای جناس اشتقاق است، که همین همراه با تناسب آوایی این دو سبب شده تا فراوان در کنار همدیگر بیایند؛ خواجو:

چو چشم خفته بگشودی، بردی خواب بیداران

چو تاب طره بنمودی، بردی آب طرّاران

(دیوان ۳۱۵)

دل از چه روی سپردی به طره‌اش، خواجو؟

کسی چگونه دهد نقد خود به طرّاران؟

(همان ۷۴۶)

خود خواجه:

عافیت می طلبد خاطر، ار بگذارند      غمزه شوخ و آن طره طرّار دگر

طرّاری نیاز به هوشیاری، گریزی و تردستی دارد و طرّار نمی‌گذارد رازش فاش شود و پیوسته در تدبیر فریفتن طرف خویش است. طره یار نیز درست به همین سان اجازه نمی‌دهد راز خودش یا صاحبش فاش شود و حریف با آسودگی به گشودن تارهای (رموز و اسرار) آن پردازد. بنابراین، وقتی شاعر با گلایه می‌گوید هرگز نتوانسته گره از زلف یار باز کند پاسخ می‌شنود: اراده من چنین بوده و من به عمد به او گفته‌ام تا تو را در این کار نا کام بگذارد. از همین روست که حافظ می‌گوید: خیال زلف تو پختن نه کار خامان است... (۶۷/۴)

۵. پشمینه پوش: اینجا زاهد، اگرچه مشترک میان زاهد و صوفی است، ولی صوفی از عشق بو شنیده یا باری مدّعی عاشقی است. این زاهد است که معمولاً عبوس و ترش روی است، خواه به دلیل مشقّات ریاضت و خواه غرور طاعت. زرین کوب: پشمینه پوشی، که در قرن سوم شعار زُهاد و صوفیه بود، در آغاز حال نزد بسیاری از مسلمانان مقبول شمرده نمی‌شد. بعضی آن را خودنمایی تلقی می‌کردند و از مقوله ریاکاری می‌شمردند، چنان که ابن سیرین پشمینه پوشی را نوعی تقلید از پیروان عیسی می‌شمرد و می‌گفت: بهتر آن دانم که شیوه پیغمبر خویش را پیش گیرم و جامه پنبه‌ای بپوشم [...] نیز آورده‌اند که حسن بصری مالک دینار را دید که جامه پشمین بر تن دارد. پرسید که: مگر ترا ازین پشم خوش آید؟ گفت: بلی. حسن گفت: پیش از تو بر تن گوسفندی بوده است. ابن سَمّاک هم کسانی را که پشمینه پوشی گزیده بودند

انتقاد می‌کرد و می‌گفت: اگر باطن شما با این ظاهر موافق است مردم را از باطن خویش آگاه کرده باشید، و اگر نیست به هلاکت افتاده‌اید. (ارزش میراث صوفیه ۴۹)  
 سلمان بر آن است که یاز هشیاران (غالباً زاهدان) را دوست نمی‌دارد، چرا که عاشق مست می‌طلبد:

در چشم تو زهاد نیایند، که چشمت      مست است و غم مردم هشیار ندارد

(دیوان ۱۱۵)

تنگ‌خو: بدخو و کج خلق؛ آندراج. زودخشم، دشوارخوی (دهخدا)  
 رمز: مدلولهای مختلف دارد، از سخن کوتاه گرفته تا اشارت، راز و غیره.  
 ۶. رند بازاری: احتمال می‌رود از خواجو گرفته باشد:

گفتمش: بینم ترامست و مرا ساغر به دست؟      گفت: سلطان را حریف رند بازاری که دید؟

(دیوان ۴۲۴)

این بیت را قزوینی و دیگر چاپهای معتبر نیز دارند، اما سلیم نیساری بیت را اضافه بر متن می‌داند. (دفتر دگرسانها ۱، ۶۴۵) در غزل قبلی، عکس این را از ایشان دیدیم، و آن این که بیت «شاه را به بود از...» (قزوینی ۱۹۰/۵) را که خانلری الحاقی تلقی کرده و هیچ تناسبی با شعر ندارد اصیل شمرده‌اند. (نک. همان ۶۴۱، و قس. ح ۱۸۵/۴).  
 ۷. سهل: احتمالاً قصد ساختن ایهام تضاد در آن بوده است: الف. زمین هموار و نرم؛ ب. خوار، حقیر، بی‌اهمیت؛ معنای زمین هموار با «پریچ و خم» تضاد پیدا می‌کند. اتفاقاً نظیر آن را نیز دارد: قد خمیده ما سهلت نماید، اما... (۱۵۰/۳) که «سهل» در اینجا ایهام تضاد با «خمیده» دارد. گفتنی است ایهام از نوع تناسب بین «سهل» و بیابان و نظایر آن در اشعار بسیار است، هرچند حافظ این نوع از ایهام را در هیچ جا ندارد؛ سعدی:

گر در طلبت رنجی ما را برسد، شاید      چون عشق حرم باشد، سهل است بیابانها

(غ ۲۴)

عیّاری و زنجیر: عیّاران یا شبروان گاهی گرفتار زنجیر و زندان می‌شده‌اند، و از همین روست که خواجه می‌گوید:

خیال زلف تو پختن نه کار خامان است      که زیر سلسله رفتن، طریق عیّاریست

عیّار معمولاً از زنجیر و حبس و حتی مرگ پروایی ندارد، و این خصیصه، وقتی با چالاکی و سرعت عمل عیّار در کارهای خود همراه می‌شود سبب می‌گردد تا در عالم عرفان و شعر عرفانی، «عیّار» به نمادی از عاشق بی‌پروا و گرمرو بدل شود. البته



معشوق هم به دلیل وجود برخی صفات عیاران از قبیل جلدی، تردستی، گربزی، جنگجویی، سلاح‌ورزی، خونریزی و غیره «عیار» خوانده می‌شود، چنان که حافظ نیز بارها معشوق را چنین خوانده است؛ نیز امیرحسن دهلوی:

رسم خونریز و کمند انداختن عیار راست      توبه چشم و زلف خونریز و کمندانداز هم  
(دیوان ۲۵۹)

(نیز نک. «عیار» در: ح ۲۷/۱).

۸. لشکر غم: تعبیری رایج است برای مبالغه در میزان و شدت و نیز فراوانی انواع غم و اندوه؛ نظامی:

به عیاری برآر، ای دوست، دستی      برافکن لشکر غم را شکستی  
(خسرو و شیرین ۳۵۹)

خود حافظ: اگر غم لشکر انگیزد که خون عاشقان ریزد... (۳۶۷/۲)

عبدالصمد: خانلری: این شخص شناخته نیست و ناگزیر یکی از بزرگان زمان بوده است. غزل ۱۹۳ [گفتم: کی ام دهان و لب‌ت کامران کنند...] به نظر می‌آید که در تبریک جشن عروسی او باشد، و در این صورت کلمه «صمد» با ایهام اشاره‌ای به اوست. (دیوان ۲، ۱۲۴۹) انجوی شیرازی معتقد است مراد بهاءالدین عبدالصمد بحرآبادی است. (دیوان حافظ مصحح ایشان، مقدمه ۸۳) این شخص احتمالاً همان است که به نام بهاءالدین عبدالصمد بن عثمان بحرآبادی در شذالازار آمده و از علمای بزرگ روزگار حافظ و دارای تألیفات فراوان بوده است. هروی هم می‌گوید در دیوان حافظ به کسی به نام فخرالدین عبدالصمد برنخورده، و این که عده‌ای با این توجیه که حافظ غالباً لقب اشخاص را تجزیه می‌کند (نصرت دین به جای نصرت‌الدین و عماد دین به جای عمادالدین) فکر کرده‌اند این هم فخرالدین عبدالصمد است و بعد به دنبال توجیه آن برآمده‌اند. می‌توان گفت شخصی به نام عبدالصمد را حافظ با لقب فخر دین ستوده است و این ممکن است همان بهاءالدین عبدالصمد بن عثمان بحرآبادی [پیشگفته - م] باشد. («نکته‌هایی در تصحیح دیوان حافظ»، نشر دانش، س ششم، ش دوم، ص ۳۳). در هر حال درباره عبدالصمد بیش از این چیزی دانسته نیست.

۹. شنگ: شاهد شوخ و ظریف و شیرین حرکات و خوب و نیک و زیبا باشد. و دزد و راهزن و عیار را نیز گویند. (برهان) شوخ و بی‌حیا و دزد و راهزن، سوزنی گوید:

ای خسرو سیادت بر ملک شرف      ملک تو بی‌مخافت تاراج دزد و شنگ

(رشیدی)

بیت را در دیوان (چاپ شاه‌حسینی) نیافتم، اما هم او می‌گوید:

یکباره شوخ دیده و بی شرم گشته‌ایم      پس نام کرده خود را قلاش و شوخ و شنگ  
(دیوان ۲۳۲)

تاسیم و زر به آتش و سنگ امتحان کنند      مردان کار دیده، چه مصلح، چه رند و شنگ...  
(همان ۲۳۷)

در زمان ما «شنگ» را معمولاً با «شوخ» می‌آورند و «شوخ و شنگ» می‌گویند.



غزل زبانی کاملاً عاشقانه دارد، به گونه‌ای که اگر فرضاً بیت ۵ (پشمینه پوش...) را، که از مضامین مشترک شعر عارفانه و قلندرانه است، کنار بگذاریم، کوچکترین نشانه تمایز بخشی میان غزل عارفانه و غیر عارفانه در آن وجود ندارد. (اگرچه همین مضمون زاهدیه هم به خودی خود نمی‌تواند نشانه‌ای قانع‌کننده برای شعر عرفانی به شمار آید.) همچنین بیت مذکور، همراه با بیت مدحی ۸، تنها بیت‌های حاوی تنوع مضمونی در این شعر است.

شعر از نوع مسمط مثلث یا در اصطلاح چهارپاره (به معنای قدیم، و نه آنچه در شعر جدید گفته می‌شود) است، با التزام قوافی در هر سه پاره، که از خوش‌آهنگ‌ترین قوالب شعر پارسی است. به گمانم کمتر کسی است که این گونه شعر بحر رجز را بخواند و به یاد دو نمونه جاودان آن نیفتد: یکی از امیر معزی (ای ساربان، منزل مکن جز در دیار یار من...) و دیگر از سعدی (ای ساربان، آهسته رو، کارام جانم می‌رود...)

- ۱ سرو چمان من چرا میل چمن نمی‌کند؟
- همدم گل نمی‌شود، یاد سمن نمی‌کند؟
- ۲ لُخَلْخه‌سای شد صبا، دامن پاکش از چه روی
- خاک بنفشه‌زار را، مُشک ختن نمی‌کند؟
- ۳ دل به امید وصل تو، همدم جان نمی‌شود
- جان به هوای کوی تو، خدمت تن نمی‌کند
- ۴ تادل هرزه گرد من، رفت به چین زلف او
- زان سفر دراز خود، عزم وطن نمی‌کند
- ۵ پیش کمان ابرویش، لابه‌همی کنم، ولی
- گوش کشیده است، ازان گوش به من نمی‌کند
- ۶ با همه عطف دامت، آیدم از صبا عجب
- کز گذر تو خاک را، مشک ختن نمی‌کند
- ۷ چون ز نسیم می‌شود زلف بنفشه پرشکن
- وه که دلم چه یاد آن عهدشکن نمی‌کند
- ۸ ساقی سیم‌ساق من، گر همه دُرد می‌دهد
- کیست که تن چو جام می، جمله دهن نمی‌کند
- ۹ کشته غمزه تو شد حافظِ ناشنیده پند
- تیغ سزاست هر که را دردِ سخن نمی‌کند

۱. سرو چمان: = سرو خرامان (۳۱۵/۲ و غیره) سرو روان، با ایهام «روان» یعنی سروی که درون دل و جان عاشق است. (نک. ح ۷۵/۳). همه این تعبیر به طور کلی برای جدا کردن سرو قامت یار از سرو بوستانی است که پای‌بند و پای در گِل و بی حرکت است. در همه این موارد هم سرو متحرک بر سرو گیاهی برتری یا تفضیل دارد.

به گمانم دیگر کسی نباشد که نداند شاعر با تکرار واج «چ» نه تنها واج‌آرایی

به قصد زیباسازیِ آوایی کرده بلکه شگردی برتر از آن را به کار برده، و آن «صدامعنایی» است، بدین سان که سرو، چمن، گل (= گل سرخ) و سمن، همگی در بیت حضور دارند و بلبل که در این مجموعه حضور ندارد از طریق تصویری سمعی یا شنیداری بر آن عناصر (همگی بصری یا دیداری) افزوده شده است. این از گویاترین و دل‌انگیزترین نمونه‌های صدامعنایی در شعر گذشته است.

۲. لَخْلَخَه: عربی اللخلخه: نوعی از عطریات (لسان‌العرب) مثل غالیه از عطریات صناعی و مرگب است، جمع: لَخَالِخ؛ و بر چند نوع است: سیاه، سفید (برای حمام) و میجریه (یعنی آنچه در مجمر یا آتشدان انداخته می‌شود). ترکیبات مهم آن: عود، مشک، کافور، سنبل و روغن بان (برای اطلاع از جزئیات و شیوه ترکیب آن، نک. عرایس الجواهر ۳۲۵-۳۲۶). گوی عنبری از عود قماری و لادن و مشک و کافور؛ خاقانی:

صیدگاه شاه، جانها را چراگاه است، از آنک

لَخْلَخَةُ روحانیان بینی در او بَعْرُ الظُّبَا

(دیوان ۱۹ از تعلیقات مصحح)

(یعنی سرگین آهوان شکارگاه شاه در حکم لخلخه برای فرشتگان آسمان است). لخلخه‌سای شدن صبا: صبا با آوردن بوی خوش معشوق یا پیام عطراگین او گویی لخلخه می‌ساید و بر همه چیز و همه جا فرو می‌ریزد. لخلخه‌سایی هم مثل غالیه‌سایی است، که آن نیز کار صباست. (مثل ۴۴۳/۱۴)

قزوینی بیت متن را ندارد. نیساری هم آن را اضافه بر متن دانسته. (دفتر دگرسانیها، ۶۵۶) ظاهراً تشخیص هردو این بوده که این بیت بدلی از بیت ۶ است و هردو دارای مضمون مشابه و قافیه یکسان‌اند و لذا یا این باید بیاید و یا آن. گمان می‌کنم تشخیص درستی باشد، زیرا این که این دو تقریباً تکرار یکدیگرند به سود شعر و ارزشهای آشکار هنری آن نیست.

همچنین قزوینی پس از این افزون دارد:

دی گله‌ای ز طره‌اش کردم، و از سر فسوس

گفت که: این سیاه کج گوش به من نمی‌کند

نیساری نیز آن را اضافه بر متن دانسته است.

فسوس: تمسخر و طنز (نک. ح ۲۲/۲).

سیاه: با حالت آدم‌نمایی (تشخیص) موی معشوق به فرد سیاهپوست یا بنده سیاه

ماننده شده است. (نک. ح ۷۶/۹). در اینجا ایهامی به هر دو معنای مذکور هست.

کج: کنایه‌ای است از موی یا جعد پرشکن، با ایهامی به کج رفتار و کجتاب، که به فرد سیاه باز می‌گردد. (چنان که خرمشاهی در حافظ‌نامه ۲، ۷۰۰ ذکر کرده، واژه «کج» به معنای یاد شده در فرهنگها ذکر نشده. معین و دهخدا آن را ضدّ راست و منحرف معنی کرده‌اند و دهخدا شواهدی برای همین معنی به دست داده است و بس.)

۳. جان انسانی، اگرچه عزیزترین گوهر آدمی است، لیکن به هر حال بیش یا کم از زندگی خاکی اثر پذیرفته است. بنابراین، آنگاه که دل بویی از جان جهان یافت دیگر نمی‌تواند به این جان خرسنده شود. به همین سان جانی هم که مژده «ارجعی» شنید دیگر به قالب خاکی تمکین نخواهد کرد.

سلمان ساوجی مضمون سنجش جان و تن را بارها بیان کرده و پیداست به آن علاقه داشته است؛ برای نمونه:

مسکین تنم به بویت خو کرده است با جان

ورنه به نسبت از تو دور است راه تا جان

(دیوان ۲۵۳)

و در آخر غزل بر همین فاصله میان جان و تن تأکید می‌کند:

در خلوت وصال سلمان چگونه گنجد؟

سلمان تنیست، و آنجا جای دل است یا جان

در غزلی دیگر:

خلوت جانان، که آنجا بار جان نازنین در نمی‌گنجد، کجا بر تابد آنجا بار تن؟

(همان ۲۵۴)

در غزل اخیر، جان انسانی را همچون پیرهن یوسف می‌داند و می‌گوید آن را به همین لحاظ دوست می‌دارد:

جان ندارد لذتی بی صحبت جانان، ولی دوست می‌دارم به بوی وصل یوسف پیرهن

قزوینی به ترتیب دارد: به امید روی او - کوی او؛ «او» با توجه به بیت‌های قبل و بعد مناسبتر می‌نماید، اگرچه این گونه التفات از غایب و مخاطب به یکدیگر در غزل رایج بوده است.

۴. خواجو:

دل از دست بشد، تا به سر او چه رسد وین جگر سوخته را از گذر او چه رسد...

شد به چین سر زلف تو، وین عین خطاست تا من دلشده را از سفر او چه رسد

(دیوان ۶۵۹)

(که ایهام «خطا» با «چین» را هم برافزوده است. در مورد همین ایهام، نک. ح ۸۲/۱).  
هم او:

میان جان من و چین جعد مشکینت      تعلقیست حقیقی به حکم حبّ وطن  
(همان ۷۴۹)

ناصر بخارایی:

یک روز دلم رفت به چین سر زلفش      عمری شد و آن خسته درویش نیامد  
(دیوان ۲۶۰)

۵. گوش: = گوشه یا زاغ کمان، یعنی هریک از دو سر کمان، محل نصب زه. (نک. دهخدا، ذیل «کمان» که تصویری از کمان در قدیم و قسمتهای مختلف آن، و از جمله گوش، آورده است). فردوسی:

کمان را بمالید رستم به چنگ      به شست اندر آورد تیر خدنگ  
چو سوفارش آمد به پهنای گوش      ز شاخ گوزنان برآمد خروش  
(شاهنامه ۴، ۱۹۶)

سعدی، از زبان دارا به نگهبان گله اسبان، آنگاه که کمان کشیده بود تا نگهبان را  
بزند:

ترا یآوری کرد فرخ سروش      وگرنه زه آورده بودم به گوش  
(بوستان ۵۳)

به نظر می‌رسد هر دو دارای ایهام‌اند: در بیت فردوسی، یک معنی این است که سوفار (انتهای تیر، که آن را در چله می‌گذارند تا رها کنند) با گوش کمان بر اثر کشیده و خم شدن کمان هم عرض یکدیگر شدند، یعنی کمان تا آخرین حد ممکن خم شد؛ دیگر این که انتهای تیر تا گوش تیرانداز کشیده شد. در بیت سعدی نیز معنای اخیر، همراه با معنای نصب زه در گوشه کمان برای شروع کار تیراندازی، ایجاد ایهام می‌کند. غرض از این توضیح این که عادت ایهام‌سازی با «گوش»، با این پیشینه دراز، سبب شده تا حافظ هم با آن ایهام بسازد. در بیت متن، ایهام بدین گونه است: الف. کمان ابروی یار چنان کشیده است که تا گوش او امتداد دارد، و این معنی در صورتی است که بگوییم «به گوش کشیده» بوده ولی حرف اضافه «به»، همچون موارد فراوان، حذف شده است. ب. گوش یا گوشه کمان (ابرو) را مثل حالت تیراندازی کشیده است. به نظیر این ایهام از نظامی بنگریم، از زبان مجنون به لیلی:

بر هم شکنم شکنج گیسوت      تا گوش کشم کمان ابروت

(لیلی و مجنون ۲۱۷)

خواجه ایهام دیگری را هم با «گوش» ساخته است:

دل ز ناوک چشمت گوش داشتم، لیکن

ابروی کمانداری می برد به پیشانی

(نک. ح ۴۶۴/۱۰). او با «گوشه» هم ایهام ساخته است:

ز چشمت جان نشاید برد، کز هر سو که می بینم

کمین از گوشه‌ای کرده‌ست و تیر اندر کمان دارد

(نک. ح ۱۱۶/۴).

و اما معنای بیت متن، همراه با عناصر بیت، با این توضیحات به گمانم روشن شده باشد. به هر حال صورت ساده‌اش این است: من در برابر کمان ابروی یار و از بیم تیر نگاهی که می‌خواهد به سویم رها کند به عجز و لابه درخواست رحم و لطف می‌کنم، اما او بدون توجه به آن، گوشه کمان را تا به آخر کشیده و عن قریب است که آن را رها کند. در این که در شعر عارفانه، قتل به دست معشوق خود حیات و فوز و فلاح است تردیدی نیست، اما ظاهراً چنین چیزی در خود بیت لحاظ نشده، و اگر هم مقدر گرفته شده باشد، من خبر ندارم. وانگهی، مگر باید همیشه و در هر جا شعر یا اجزای آن را بر وفق عرفان تفسیر کرد؟ (نیز بنگرید به سخن پایانی).

۶. عَطَف: (در عربی: مصدر) = برگرداندن سر شتر را به سوی خود (متهی الارب) میل کردن، برگردانیدن، بگردانیدن (دهخدا، با گزینش) عَطَف دامن: فرود دامن، فراویز جامه؛ آندراج. سجاف دامن؛ ناظم الاطباء؛ سوزنی:

حجاب نبوّد تیغ ترا به خصم تو در ز گوی مغفر تا عطف دامن جوشن

(دیوان ۳۰۱)

خاقانی:

جیب من بر صُدره خارا عتابی شد ز اشک

کوه خارا زیر عطف دامن خارای من

(دیوان ۳۲۱)

ظهیر فاریابی:

کشش عطف دامن تو فشاند گرد تشویر بر سر کوثر

(دیوان ۱۰۰)

نظامی:

سر زلف در عطف دامن کشان ز چهره گل، از خنده شگرفشان

(شرفنامه ۷۸)

(دهخدا، با افزودن بیت ظهیر و ارجاعات) عطف دامن، از نظر این نگارنده، ایهامی است: الف. سجاج یا فراویز جامه؛ ب. عطوفت، عاطفت، لطف؛ عطف دامن را در اشعار متعدد به معنی اخیر آورده‌اند، همچنان که در «عطف توجه» و «عطف عنان» (= همان بذل توجه) می‌آید. عطف دامن به این معنی هم به نظر می‌رسد چیزی چون دامن برگرداندن به طرف کسی، کنایه از مهر و لطف در حق او باشد. البته در ایهام مذکور به نظر می‌رسد معنای نخست صرفاً جنبهٔ زینتی داشته باشد و نقشی بیش از این ندارد.

بدین سان شاعر می‌گوید: تو (محبوب) لطف و مهربانی به همگان داری و من از همین روی در شگفتم چرا وقتی تو گذر می‌کنی صبا کوتاهی می‌کند و بارساندن بوی خوش تو به همه چیز، خاک را یکسره به مشک بدل نمی‌کند. (تعدادی از نسخ متأخر به جای «عطف» دارند: عطر، که البته بیت را ساده و یکسویه می‌کند)

۷. شاعر با دیدن «شکن»‌های زلف بنفشه به یاد معشوق «عهدشکن» و نقض عهدهای فراوان او می‌افتد.

۸. ساقی سیم‌ساق: بیش از معنی، یعنی ساق نقره‌گون ساقی، واج‌آرایی دلپذیر آن موجب رغبت بدان بوده، که صورت کاملتر آن این است: ... دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود (۲۰۲/۸)

دُرد یا دَرَد؟: خانلری بر روی «د» ضمه گذارده، برخی مصححان دیگر نیز چنین کرده‌اند، چون سایه و عیوضی؛ اما برخی دیگر حرکتی نگذاشته‌اند، مثل قزوینی، نائینی - نذیر احمد و... به گمان من احتیاط عالمانه و اعتقاد به آزادی خواننده در خوانش و عدم تحمیل یک وجه خاص بر او حکم به نگذاشتن حرکت در این مورد ویژه می‌کند. به راستی از کجا معلوم که شاعر نمی‌خواسته ایهامی از گونهٔ خوانش یا لفظ (مثل «دریاب و دریاب» ۱۵۸/۲ و یا «چو دریابند، دریابند» ۱۸۹/۵) پدید آورد؟ (البته خانلری در مورد اخیر هم بر روی واژهٔ دوم ضمه گذاشته است.) به هر حال، این از موارد اختلاف رأی یا سلیقه و ذوق است، و ضرورتی ندارد چنین شود، حتی اگر در برخی نسخ خطی اعراب گذاشته شده باشد. به نظر بنده در مورد حاضر می‌توان به هردو وجه خواند و هردو را توجیه کرد، بدین سان: «دَرَد» برای مقصود شاعر قویتر از «دُرد» است. مگر این همه در اشعار ندیده‌ایم که شاعر از دلدار می‌خواهد جام «دَرَد»، زهر و نظایر اینها به او دهد تا بی‌درنگ و یکسره درکشد؟ آیا در این قیاس «دُرد» دادن معشوق به عاشق (به ویژه این که به رغم ناصافی، گیراتر هم هست) چیز مهمی یا بلای



واویلائی است؟ این بدیهی است که شراب صافی مرغوب تر است، لیکن اگر دُرد یا لای شراب چیز مطلقاً بدی بود که شاعر یا عارف این همه خود را دُردکش، لای خوار و غیره نمی خواند. آری، دُرد فقط در موارد قیاس شراب صافی و غیر صافی ممکن است فروتر انگاشته شود، آن هم نه در همه موارد. قید شرط «گر» نشان می دهد آنچه پس از آن می آید به حسب ظاهر نباید چیز خوبی باشد، و آن مسلماً «درد» است، درحالی که «درد» گاهی آنچنان دلخواه است که مثلاً عطار می گوید دل او:

از پی یک قطره دُرد دُرد دوست      روی اندر گوشه خمار کرد

(دیوان ۱۹۹)

اگرچه این «درد» به همان «درد» ختم می شود. این که گفتم «به حسب ظاهر» برای همین است که دُرد دوست آنچنان دلپذیر است که هم عطار می گوید: دُرد بر من ریز و درمانم مکن... (همان ۱۳۱) در هر حال بهتر است حرکت نگذاریم، بنا را بر خوانش «درد» قرار دهیم و قایل به تبادل آن با «دُرد» شویم، به گمانم این شق سالمتر و جامعتر است.

در هر حال، مراد شاعر این است که: آن ساقی، اگر فقط و فقط جرعه دُرد و اندوه و بلا به میخواران عاشق بدهد، جملگی آنان در طلب آن وجودشان بدل به یک دهان باز برای نوشیدن، درست مثل جام، می شود.

۹. غمزه: نک. ح ۱۴/۵ و: ح ۹۳/۶.

تیغ: غمزه قتال یار به طریق تشبیه مضمر به تیغ مانده شده، ضمن این که می توان آن را ایهام میان تیغ غمزه و مطلق تیغ دانست.

درد کردن: متأثر شدن؛ درد کردن سخن، کسی را = اثر کردن سخن در او: «خلیفه را سخت درد کرده بود از بوسه دادن من بر سر و کتف و دست و آهنگ پای بوس کردن.» تاریخ بیهقی ص ۱۷۴؛ خاقانی:

درد درد فراق تو دل من      جان داد و نکرد هیچ دردش

(دهخدا، یادداشت مؤلف)

این معنی، همان درد کردن یا درد گرفتن و اثرگذاری درد بر جسم یا روح شخص است، ولی با تفاوت در نحوه کاربرد از نظر دستوری، زیرا ما امروز مثلاً می گوئیم: دردم گرفت، یا: دردش آمد، اما در قدیم می گفتند: مرا درد کرد، یا: او دردش کرد، و یا (نظیر آنچه حافظ گفته): او را... درد کرد، یا: او را درد... کرد. امروزه در محاوره مثلاً می گوئیم: فلان چیز یا حرف به من (یا او) درده کرد، که بیانگر حساس بودن یا شدن

شخص به آن است، اگرچه شامل درد کردن معمولی نیز می‌شود، یعنی اثر کردن درد بر جسم یا روح. به این نمونه‌ها از کاربرد آن مطابق دستور قدیم بنگریم؛ مولانا: «جراح آن را [= دست شکسته را - م] راست می‌کند و بر جای اول می‌نشانند، او را آن خوش نمی‌آید و دردش می‌کند.» (فیه مافیه ۱۵۷) سعدی:

دیوانه کوی خوبرویان      دردش نکند جفای بواب

(غ ۲۶)

هم او، در یکی از خبیثات:

مغزت نمی‌برد سخنِ سرد بی‌اصول      دردت نمی‌کند سرِ زوبینِ چون جرس

\* \* \*

این غزل یکسره زبان تغزلی و غزلی دارد، زبانی مشترک میان هرگونه عشق، اعم از انسانی و عرفانی، بدون کوچکترین تمایزی مثلاً در مورد عرفان. به بیان دیگر، بی‌استثنا حتی یک بیت نیست که در آن از تعبیر خاص تصوف و عرفان استفاده شده باشد. توجه داشته باشیم که نمی‌گوییم موضوع این شعر یا این عشق عرفانی نیست (یا هست) بلکه بر آنم که در هر حال زبان شعر، زبان مطلق عشق و عاشقی است. از همین روی این نگارنده نیز کوشیده است تا به توضیح شعر بر مبنای همین رویه بسنده کند و از ارائه تفسیر عرفانی درباره شعر و اجزای آن (چنان که عده‌ای مطابق عادت با پیچاندن و این سو و آن سو کردن ابیات ولو به ضرب و زور می‌کنند) اجتناب ورزد (جز در یک دو مورد، از جمله در توجیه صحت یا عدم صحت اعرابگذاری روی واژه «درد» به ناگزیر از آنچه در عرف عرفان معمول است سخن رفت، که این گونه توضیحات هم تنها در جهت توجیه امور لفظی و مضمونی یا صرفاً معنای کلی ابیات بوده است، و نه لزوماً سمت و سوی عرفانی دادن به آنها).

- ۱ در نظر بازی ما، بیخبران حیرانند
- ۲ عاقلان نقطه پرگار وجودند، ولی  
من چنینم که نمودم، دگر ایشان دانند
- ۳ عهد ما بالب شیرین دهنان بست خدای  
عشق داند که درین دایره سرگردانند
- ۴ مفلسانیم و هوای می و مطرب داریم  
ماه همه بنده و این قوم خداوندانند
- ۵ لاف عشق و گله از یار؟ زهی لاف دروغ  
آه اگر خرقه پشمین به گرو نستانند
- ۶ جلوه گاه رخ او دیده من تنها نیست  
عشقبازان چنین، مستحق هجرانند
- ۷ وصف خورشید به شب پرّه اعمی نرسد  
ماه و خورشید هم این آینه می گردانند
- ۸ مگرم چشم سیاه تو بیاموزد کار  
که درین آینه صاحب نظران حیرانند
- ۹ گر شوند آگه از اندیشه ما مغیچگان  
ورنه، مستوری و مستی، همه کس نتوانند
- ۱۰ گر به نزهتگه ارواح برَد بوی تو باد  
بعد ازین خرقه صوفی به گرو نستانند
- ۱۱ زاهد ار رندی حافظ نکند فهم، چه شد؟  
دیو بگریزد از آن قوم که قرآن خوانند

۱. امیر خسرو:

غم زلف تو، که زنجیر جنون می خوانند      ای خوش آن طایفه کاین سلسله می جنبانند

(دیوان ۲۴۳)

(یکی از ابیات خسرو قدری شبیه آن حافظ است؛ نک. ح ب ۴).

نظربازی: از مهمترین اصول و ابواب نگرش عرفانی است، زیرا اساساً عرفان بر پایه زیبایی و زیبایی ستایی قرار دارد. نظربازی در تعریفی ساده و کوتاه یعنی مشاهده آثار حق و زیبایی آفرینش او در اشیای جهان عموماً و در زیبارخان و شاهدان خصوصاً. (نک. «نظرباز» در: ح ۳۱/۹، و نیز ج ۱، ۱۹۷-۲۰۴). معمولاً اهل زهد و شرع نسبت به نظربازی و نظربازان از در انکار و تشنیع و تفسیق درمی آیند و آنان را متهم به پیروی از خواهش نفس در زیر پوشش زیبایی می کنند. اما حافظ می گوید نظربازی و شاهدبازی ما آنان را که ناآگاه از این عوالم اند به حیرت و سرگستگی کشانده و نمی دانند چگونه باید به موضوع بنگرند و در آن داوری کنند و چه بسا به قضاوت های ضد و نقیض افتاده اند. اما شاعر در اینجا ظاهراً ضرورتی به دفاع از راه و رسم خود نمی بیند و به سادگی به این بسنده می کند که: این متاعم که همی بینی. دست کم ظاهر و باطنم یکی است (به خلاف اهل ریا و ظاهر). در نهایت، اختیار با معاندان است که هرگونه که می خواهند به موضوع بنگرند. حافظ اغلب همین شیوه را در این باب اتخاذ می کند، و حتی گاه بدان فخر هم می کند. اما در بیت زیر به نظر می رسد قصد دفاع از خود و اخلاص خویش را در این معامله دارد:

دوستان، عیب نظربازی حافظ مکنید      که من او را ز محبان شما می بینم

(نک. ح ۳۴۹/۷)

۲. نقطه: مجازاً مرکز (نک. ح ۴۴۹/۴)

پرگار و سرگردانی: حرکت شاخه متحرک پرگار را بسیار به سرگردانی تعبیر کرده، و نقطه را مظهر ثبات و گاه نیز اسارت در میان فضا و محیطی بسته گرفته اند؛ سلمان:

هر که بیرون نهد از دایره حکم تو پای      بس که سرگشته دودگرد جهان چون پرگار

(دیوان ۵۳۳)

حافظ: در مورد اسارت نقطه:

آسوده بر کنار چو پرگار می شدم      دوران چو نقطه عاقبتم در میان گرفت

در بیت زیر، سعادت و کامیابی در درون دایره است، ولی شاعر راهی به درون

ندارد:

چندان که بر کنار چو پرگار می روم      دوران چو نقطه ره به میانم نمی دهد

نیز در همین معنی:

اگر نه دایره عشق راه بر بستی      چو نقطه حافظ سرگشته در میان بودی

تلفیقی از سرگردانی پرگار و ثبات و پابرجایی نقطه:

دل چو پرگار به هرسو دَوَرانی می کرد      و اندران دایره سرگشته پابرجا بود  
پرگار مدلول متفاوتی نیز دارد، و آن تدبیر و نیرنگ است، چون:

گر مساعد شوم دایره چرخ کبود      هم به دست آورمش باز به پرگار دگر

عاقلاًن نقطه پرگار وجود: دلیل آن، دانسته خاص و عام است، یعنی شرف و موهبتی که انسان از رهگذر قوه عقل یافته و بر دیگر آفریدگان رجحان نهاده شده است. و اما سعد و راوینی در بیان همین معنی عباراتی دارد که شباهتی به مضمون خواجه دارد، خواه از باب تأثر و خواه توارد: «این عقل که منزل او حُجُب دِماغ نهند، و چون از قوای نفسانی طَوْرًا فَطَوْرًا پرورده شود و به بلوغ حال رسد، بر عقل کلی از روی ادراک مُشرف گردد، و ماهیت آن جزوی که ابتدای کل است و شریفتر از کل، دل است که نقطه پرگار آفرینش اوست.» (مرزبان‌نامه ۱، ۱۹۰) اگرچه نهاد جمله اخیر «دل» است، اما حافظ در حقیقت محتوای دل یعنی «عشق» را در لخت دوم آورده است. عده‌ای از اهالی معرفت از دیرباز در کفایت و کارایی عقل و تدبّر بشری تردید کرده‌اند:

اجرام، که ساکنان این ایوانند      اسباب تردد خردمندانند

هان تا سر رشته خرد گم نکنی      کانه‌ها که مدبّرند، سرگردانند

(رباعیات خیام ۱۲۲)

(تردد = تردید) اهل عرفان نیز از نظرگاه خاص خویش عقل انسانی را آماج شدیدترین طعن‌ها قرار داده‌اند، چنان که معركة گرم ستیز عقل و عشق مطاوی ابیات شعرا را فرا گرفته است. (در این باره، نک. ح ۵/۱۰). نجم رازی عارف نیز به همان نتیجه می‌رسد که خیام حکیم لاادری: «بدان که در شبهات این سؤالات و مقالات، بسیاری خلق از فضلا و حکما و علمای متقدم و متأخر سرگردان بوده‌اند.» (رساله عشق و عقل ۳۷)

و اما در بیت متن، مراد از «عاقلاًن» با توجه به محتوای بیت (که خود از شمار مضامین ستیز عقل و عشق با یکدیگر است) حکما و فلاسفه و به طور کلی اهل حکمت نظری است، زیرا بدیهی است که همه عاقلاًن به معنای عام کلمه در موضوعاتی از این دست ورود نمی‌کنند. اما همین حکما نیز که به مدد تعقل و تدبّر خویش چشم و چراغ عالم‌اند (یا باری دعوی آن دارند) در حل رازهای آفرینش فرومانده و به ناتوانی خود خستو گردیده‌اند. لطف بیان در این است که شاعر «عشق»

را چون یک فرد انسانی به شهادت و حکمیت در این دعوا فرامی خواند و او نیز حکم بر همان سرگشتگی اهل حکمت و به طور کلی تفکر عقلانی در باب مسایل رازناک جهان هستی می کند.

۳. لب شیرین دهنان: عنصری است از جمال و شاعر در حقیقت با ذکر این جزء، اراده کل می کند، یعنی تمامت عوالم جمال، که خود باعث بر عشق یا مقدمه آن است. بنابراین و با ذکر این که خدا خود عهد و عقد ما انسانها را با لب روحپرور زیبارخان بسته است، به ازلی و مجبول و محتوم بودن میل بشر به زیبایی اشاره می کند. کدام دلیل از نظرگاه باورمندان به عرفان بر وجود روح جمال دوستی در آدمی از این نیرومندتر که «کُلُّ جَمِیلٍ مِنْ جَمَالِ اللَّهِ»؟ اگر حضرت حق جمال مطلق است، شاهکار آفرینش او چگونه ممکن است نشان از آفریننده نداشته باشد؟ آری، در آفرینش آدمی: «در هر آینه که در نهاد آدم بر کار می نهادند، در آن آینه جمال نمای، دیده جمال بین می نهادند تا چون او در آینه به هزار و یک دریچه خود را ببیند، آدم به هزار و یک دیده او را ببیند.» (مرصاد ۷۳)

۴. امیر خسرو (در غزل پیشگفته):

زاهد امروز سر توبه شکستن دارد می فروشان اگر این دلق کهن بستانند

(درباه خرقه گرو یا رهن باده کردن، نک. ح ۷۹/۶).

۵. اصل عشق، اقتضای تسلیم به حکم معشوق و تذلل در برابر او می کند. آنان که از این قاعده عدول می کنند و زبان به شکوه در برابر یار می گشایند (خواه شکوه از قهر یا عدم التفات او به خویش، خواه از مشقات عشق، و خواه هر چیز دیگر) ناقض این قاعده، و به طبع در خور اعراض معشوق از خویش اند، و «هجران» تعبیری است از رویگردانی او از هر آن کس که در این عوالم بوالفضولی و زیاده گویی پیشه کند. البته حتی در عالم عارفانه ترین اشعار نیز عملاً گله از یار را فراوان می بینیم، اما شاعر ظاهراً چنین چیزی را لحاظ نکرده یا اساساً مهم نینگاشته است، شاید از آن روی که چنین مضامینی طبیعت هرگونه شعر عاشقانه یا شعر عارفانه ای است که خمیرمایه آن را مضامین عاشقانه تشکیل می دهد. چگونه می توان مهمترین بنمایه این گونه اشعار را که همان گلایه های عاشقانه یا طلب لطف بیشتر از معشوق در حق عاشق است از آن بازگرفت یا آن را به جد حمل بر کفران نعمت عشق یا عدم اخلاص از سوی شاعر کرد؟ در هر حال، مراد حافظ از گله همان اعتراض یا زیاده خواهی بیرون از راه و رسم عشق است.

۶. در اشعار فراوان از آینه آسمان یا چرخ، - صبح، - خاوری، - فلک، - گردان، - گردون، - ماه، - مهر و غیره سخن رفته است. (مصطفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۱۱-۱۰)

آینه گردانی: = آینه داری (نک. «آینه دار» در: ح ۴/۳۰). آینه گردانی خورشید و ماه: خاقانی، در وصف پیر خود:

نموده رخ به آینه گردان مهر و ماه      نسپرده دل به بوقلمون باف صبح و شام

(دیوان ۳۰۰)

خود حافظ چند بار از آینه گردانی خورشید و ماه در مقابل چهره دلدار سخن گفته است، چون:

نظیر دوست ندیدم، اگر چه از مه و مهر      نهادم آینه ها را مقابل رخ دوست

ولیکن کی نمایی رخ به رندان      توکز خورشید و مه آینه داری؟

این آینه: گذشته از تصویر ماه و خورشید به صورت آینه گردان، به صورت ایهام به «دیده من» برمی گردد. آینه در اشعار بسیار به معنای چشم یا استعاره از آن آمده است، چنان که می گوید:

برین دو دیده گریان من هزار افسوس      که بادو آینه رویش عیان نمی بینم

(نک. ح ۸/۳۵۰).

شاعر می گوید: نه تنها دو چشم من بازتابنده حسن و جمال یار است بلکه ماه و خورشید نیز در حکم آینه دار و آینه گردان جمال اویند. بدین سان در «ماه و خورشید» ذکر جزء و اراده کل شده یعنی کل عالم هستی و کاینات. البته ذکر این دو از جهت روشنی و نیز شباهتشان به آینه مدور است. همچنین مطابق قرآن، جمله نجوم (از جمله ماه و خور) مسخر امر حق اند (اعراف ۵۴) لیکن در نظایر این بیت، جنبه جمالشناختی مورد نظر است، و نه جنبه دینی و اعتقادی. باری، همه چیز جهان از ملک و ملکوت و شهادت و غیب، تسبیح گزار خداوند است. نیز عالم جبروت خداوندی عالم عشق و الفت است. «خلقانی که در عالم جبروت اند جمله بر خود عاشق اند. مرآتی می خواهند تا جمال خود را ببینند و صفات خود را مشاهده کنند. مفردات و مرکبات عالم مرآت اصل جبروت اند.» (نسفی، الانسان الکامل ۱۷۲)

۷. خورشید: پیدا است که استعاره ای از محبوب برترین است.

شب پرّه: = شب پرک، خُفّاش (معین، دهخدا) مرغ عیسی (برهان) واژه عربی «خفّاش» از «خَفَش» است یعنی خُردی چشم و ضعف بصر از روی خلقت، و علتی که

به شب بهتر بیند که به روز. (منتهی الارب) شبکور (معین) در متن پهلوی بندهشن دو بار از آن یاد شده. شهرمدان بن ابی الخیر: «اگرچه پرنده است بچه نهد و شیر دهد و گویند موش بوده است [...] دندان دارد، گوشهایش پیدا است و بی پر می پرد [...] و به روشنایی بیرون نیاید [...] و شعاع قوی و تاریکی تمام بتواند دیدن.» (نزهت نامه علائی ۱۲۲، به نقل از منیژه عبدالحی، فرهنگنامه جانوران ۱، ۳۵۸) شب پره در ادب پارسی نمادی است از موجودی حقیر و بی بصر و بی نظر به مفهوم عارفانه آن، و در سطحی وسیع، شامل هر فرد کوردلی است که تاب نگریستن بر روشنی و پاکی را ندارد.

أَعْمَى: افعال وصفی مذکر (مؤنث: عَمِیاء) از مصدر «عَمِی» = کور شدن؛ جمع آن: عُمَى (منتهی الارب)

نرسد: = سزاوار یا روانیست، درخور نیست؛ بیهقی، در خصوص مسعود رازی شاعر و نصیحت کردن شاعرانه اش به مسعود غزنوی: «این مسکین سخت نیکو نصیحتی کرد، هرچند فضول بود، و شعرا را با ملوکان این نرسد.» (تاریخ بیهقی ۷۹۰) سعدی:

جز صورت در آینه، کس را نمی رسد      با صورت بدیع تو کردن برابری  
(غ ۵۵۸)

(نیز نک. ح ۱۵۲/۱).

محمد غزالی: «بدان که چیزی که شناختن او متعذر شود از دو سبب بود: یکی این که پوشیده باشد و روشن نبود؛ دیگر آن که به غایت روشن بود و چشم طاقت آن ندارد. و بدین سبب است که خفاش به روز فرانبیند و به شب بیند، نه از آن که چیزها به شب ظاهرتر است، و لکن به روز بس ظاهر است و چشم وی ضعیف است. پس دشواری معرفت حق تعالی از روشنی است که بس ظاهر است و دلها طاقت دریافت آن نمی دارد.» (کیمیا ۲، ۵۹۵) نجم رازی:

گشتند مرا دشمن ازین مشتی دون      چون شب پرگان که دشمن خورشیدند  
(اشعار شیخ نجم الدین رازی ۱۷)

سعدی:

شب پره گروصل آفتاب نخواهد      رونق بازار آفتاب نکاهد  
(گلستان ۱۳۸)

حسن دهلوی:

ما کجا، نور طلعت تو کجا      شب پره زافتاب بی خبر است  
(دیوان ۳۷)



سرانجام، حافظ در باب ناتوانی بزرگان اهل نظر از درک و وصف محبوب آسمانی، چنین لحنی دارد: آنجا که عقاب پر بریزد...

انجوی و نیساری: وصف رخساره خورشید ز خفاش می‌رس... انجوی در مقدمه خود بر دیوان مصحح خویش دلایل و شواهدی بر صحت وجه اخیر ارائه کرده است (۹۳) اما برای «شب‌پره» هم می‌توان شواهد بسیار (که اندکی هم ذکر شد) ارائه کرد، ولی در هر حال بهتر است به حکم اقدم نسخ (که ضبط خانلری با آنها مطابق است) گردن نهاد. چه موجبی برای چنان اصراری هست؟

وصف: قزوینی: وصل؛ اما «وصف» چه از نظر قدمت و چه معنای بیت برتر است، زیرا سخن در سرگردانی در درک و وصف است و «وصل» چندان موضوعیتی ندارد. ۸. مستوری و مستی: به ترتیب بدل از زهد و عشق است. (نک. ج ۱، ۲۰۴-۲۰۸، و نیز ح ۱۲/۶). مستوری و مستی در حالت عادی با هم جمع نمی‌شود، اما چشم‌یار بیرون از این قاعده، و مجمعی است از اضداد و آمیزه‌های پارادوکسی، همچون لطف و قهر، صلح و جنگ، خواندن و راندن و...

۹. لخت نخست ایهام یا ابهام دارد: الف. این که حافظ خود را در شمار صوفیان گذارده باشد، چنان که گاهی خود را صوفی می‌خواند، خواه به قصد طعن و طنز در حق این طایفه و خواه غیر آن. بنا بر این شق، می‌گوید: اگر مغبچگان از اندیشه و انگیزه ما (صوفیان) مطلع شوند، دیگر این خرقة آلوده را چونان گرویی باده نخواهند پذیرفت. ب. این که به عکس، خود را در موضع مخالف صوفی قرار داده باشد تا بگوید: اگر مغبچگان از تلقی واقعی ما نسبت به صوفی آگاه گردند، دیگر خرقة ناپاک او را به رهن می‌نخواهند گرفت. اما چیزی از چگونگی این اندیشه نمی‌گوید تا خواننده خود حدس بزند، اگرچه پیداست این اندیشه به طور کلی منفی است. بنابراین، شاید بتوان گفت پای نظر سوء صوفی نسبت به مغبچه‌های زیباروی و هوس‌انگیز نیز در میان است، و یا این که این خرقة آلوده به ریا و تظاهر است، و مغان و بچگان آنان، مطابق پیشینه مغانه‌سرایی، در عوالم باده‌فروشی و باده‌خواری خویش ساده و صادق و بی‌روی و ریاند و به طبع خرقة ریایی را ارج و ارزشی نمی‌شناسند تا آن را به گرو بگیرند. (درباره مغبچه، نک. ح ۹/۳).

۱۰. نُزهگته ارواح: نُزهت (عربی: نُزهة) = دوری از ناخوشی و پژمانی (منتهی الارب) خوشی، خرّمی (دهخدا) گشایش خاطر؛ بیت عاری از دشواری نیست. بحثهایی هم درباره‌اش شده است، که به برخی اشاره خواهد شد، اما این نگارنده بر آن

است که «نزهتگه ارواح» همان گلشن احباب، گلشن روحانیان، گلشن یا چمن قدس، ملکوت، بام ملکوت، کنگره عرش و... است. آنگاه که باد یا نسیم صبا (پیامگزار همیشگی) بوی یار را به آن عالم الفت و مجمع ارواح طیب و طاهر و لطیف می‌رساند، عقل و جان به مژده و شکرانه این موهبت، گوهر و جودی خویش را در مقدم این بوی خوش وصل فرو می‌ریزند، یعنی در حقیقت هست و نیست خود یا نفس جزئی خود را حتی نثار بو یا خبری که از جان جهان به آنان می‌رسد می‌کنند، تا چه رسد به خود جانان. و اما می‌توان پرسید: آیا این عقل و جان از جایی دیگر (بجز همان عالم منزّه ارواح) چیزی نثار بوی دلدار می‌کنند؟ پاسخ این بنده این است: خیر، نزهتگاه روانها همان عالم ارواح و عقول یا ملکوت است، و این نثار از درون همان عالم صورت می‌گیرد. عالم ملکوت، چنان که در جای خود گفته شده، عالمی است فراتر از مُلک و فروتر از جبروت. بوی یار (حق) از همین عالم جبروت (که ملک طلق اوست) به مرحله مادون یعنی به ملکوت و عالم عقل و جان می‌رسد. پرسش دیگر می‌تواند این باشد: شاعر یا هر کسی چون او، که خود جزئی از عالم مُلک و ماده است، چگونه می‌تواند دم از آن عوالم رحمانی زند؟ پاسخ را می‌توان در عرفان و سرشت این گونه بینش جستجو کرد که ملکوت و جبروت را نیز هم در همین جهان بازمی‌شناسد. دیدیم که هر سه مرتبه ملک، ملکوت و جبروت از جهت آن حقیقت مطلق که حاکم بر آنهاست یگانه‌اند و جدایی در آنها راه ندارد. (نک. ح ۱۷۹/۲). «مفردات و مرکبات عالم، مرآت اصل جبروت‌اند. مراتب این وجه جمله مملوّ از عشق‌اند، هر مرتبه‌ای که می‌آید، آن مرتبه مرآت مرتبه ماقبل است و مرتبه ماقبل بر خود عاشق است، و بر مرآت هم عاشق است، پس این وجود مملوّ از عشق است.» (الانسان الکامل ۱۷۲)

خرّمشاهی (که در حافظ‌نامه این بیت را معنی نکرده) در پاسخ به حسین معصومی همدانی، که از این بابت ایراد گرفته، بیت را چنین معنی کرده است: در زمانی که ارواح قبل از ابدان آفریده شده بودند، در عهد الست، به هریک از ارواح که بهره‌ای از بوی تو - از تجلی تو یا از ندای «الستُ بر بکم» تو - رسید عزیزترین گوهرشان را که عقل و جان بود، به مژده، به باد، یا به تو بخشیدند، یعنی از خود بیخود یا از خود فانی شدند. (مستدرک حافظ‌نامه ۱۳۶۲)

نصرالله پورجوادی به نقد معنای مذکور می‌پردازد، از جمله این که چرا خرمشاهی فعل جمله (بَرَد) را به ماضی تأویل کرده تا آن را به لازم و عالم ذر ببرد؟ عالم ذر، عالم روح است در قوس نزول، و در این عالم هنوز عقلی پدید نیامده، و عقل

به معنای متعارف در عرفان در عالم بشریت پدید می‌آید، نه در عالم ذر. اشتباه دیگر این‌که فاعل را در مصراع دوم به جای عقل و جان «ارواح» گرفته، درحالی‌که عقل و جان‌اند که گوهر هستی خود را نثار می‌کنند، نه این‌که عقل و جان گوهر هستی یا دار و ندار ارواح باشند. ناقد آنگاه به بحثی دربارهٔ دو واژهٔ کلیدی «روح» و «بو» همراه با شواهد متون می‌پردازد. («بوی جان»، نشر دانش، س نهم، ش دوم، بهمن و اسفند ۱۳۶۷، ص ۷-۱۱).

اصغر دادبه مقاله‌ای در این باره دارد، و نظر ایشان دربارهٔ «نزهتگاه ارواح» تقریباً همان است که این نگارنده بر آن است. («نزهتگاه ارواح»، کیهان فرهنگی، ش ۶۲، اردیبهشت ۱۳۶۸، ص ۳۸-۴۱).

۱۱. چه شد؟ = چه شود؟ چه می‌شود؟ چه اهمیتی دارد؟ (نک. ح ۸/۲۵).

خرمشاهی: حافظ به کنایه، بلکه به تصریح، رندی خود را همپایهٔ قرآن خواندن، و زاهد و گریز و پرهیز او را همانند دیو و گریختن دیو به محض استماع کلمات مقدس قرآن مجید می‌گیرد. (حافظ‌نامه ۲، ۷۰۸) من این معنی را نفی نمی‌کنم، اما همچنان‌که در بحث از ایهام در حافظ از این بیت هم سخن گفتم، آن را دوضلعی می‌دانم: یک ضلع جدّ و یک ضلع طنز. الف. ضلع جدّ، که بر مبنای گریز دیو از قرآن است به فحوای کریمه: فَإِذَا قَرَأْتَ الْقُرْآنَ فَاسْتَعِذْ بِاللَّهِ مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ (نحل ۹۸) یا چنان‌که عامّه می‌گویند: جن از بسم الله فرار می‌کند. حضرت علی (ع): الْبَيْتُ الَّذِي يُقْرَأُ فِيهِ الْقُرْآنُ وَيُذَكَّرُ اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ يَكْثُرُ بَرَكَتُهُ وَيَحْضُرُهُ الْمَلَائِكَةُ وَيَهْجُرُهُ الشَّيْطَانُ. (خانه‌ای که در آن قرآن خوانند و ذکر خدای - عز و جل - کنند برکتش افزون شود و فرشتگان در آن حاضر گردند و شیطان از آن دور شود). در این شق می‌توان مصراع دوم را ارسال‌المثل نیز گرفت و گفت: من رندم؛ زاهد اگر راه و رسم مرا در نمی‌یابد اهمیتی ندارد. دیو هم از قرآن‌خوانان به دور و گریزان است. اگر لخت دوم را ارسال‌المثل تلقی کنیم می‌توان قایل به این شد که در دو طرف معادله به ترتیب رند - زاهد، و قرآن‌خوان - دیو را قرار داده. در این حال می‌توان در مَثَل یا ارسال‌المثل مناقشه نکرد و قایل به این شد که حافظ خود را در عین رندی قرآن‌خوان هم نامیده باشد، گو این‌که به‌ویژه در شعری چنین ایهامی، مانعی هم ندارد که خود را این‌گونه خوانده باشد، لیکن مشکل چنین فرضی این است که زاهد هم علی‌الاصول اهل قرآن است و این انکارپذیر نیست. ب. ضلع طنز، که در اینجا و به دلیل طبیعت طنز، دیگر مانعی در این نیست که خود را چه بخواند و به طرف مقابل چه نسبتی بدهد، مثلاً خود

را همزمان رند و قرآن خوان و زاهد را رندی نفهم و دیو بنامد؛ لخت دوم هم نه ارسال المثل بلکه کاملاً مرتبط با لخت اول و توضیح و تکمیل کننده آن خواهد بود. نیز ممکن است قرآن خوان فقط به زاهد تعلق گیرد. در این شق می توان گفت: نسبت من رند با زاهد، نسبت کلمات قرآن با دیو یا شیطان است. اگر او رندی مراد رک نمی کند، من هم از او گریزانم (در اینجا می توان برای مصراع دوم یک «حتی» را مقدر یا محذوف گرفت) حتی دیو هم از این قوم قرآن خوان گریزان است، چه رسد به من. (البته قرآن خواندن زاهد را باید همان گونه تأویل کرد که مثلاً عارفان می کنند، زیرا پیداست نفس قرآن خوانی در نظر شاعر چه جایگاه بزرگی دارد.) این گونه برداشت از زاهد و قرآن خواندن او مبتنی است بر انتقاد عرفا از نحوه معامله زهاد و قراء، که پیشتر نمونه های آن را دیده ایم، اینها را هم بر آنها می افزاییم: «فضیل عیاض (ره) گفت که: صحبت با فاسقی نیکو خوی دوستتر دارم از آن که با قرّای بدخوی.» (غزالی، کیمیا ۵، ۲)

مولانا:

ز یک حرفی ز رمز دل نبردی بوی اندر عمر

اگر چه حافظ اهلی و استادی تو، ای قاری

( کلیات ۵، ۲۵۶ )

یا خود خواهه: ... دام تزویر مکن چون دگران قرآن را (۹/۱۰) ملاحظه می کنید که اگر این نگارنده این گونه ابیات حافظ را اوج ایهام می خواند به دلیل این ایهامهای چندگانه یا شبکه ایهامی (به قول امروزیان: کمپلکس ایهام) است، چنان که در صورت لزوم از هریک از معانی و شقوق می توان مفرّ و مخلصی جست و گفت «نه، منظور این نبوده و آن بوده است.»

\* \* \*

شعر با «نظربازی» آغاز می شود و عملاً چند بیت آن دارای بنمایه نظر به زیبایی یا تجلیل نظر زیبا بین است. ابیات دیگر بر حول عشق جریان دارند. بنابراین، کل غزل بر پایه دو اصل وابسته به همدیگر یعنی جمال و عشق بنا گردیده، و پیوستگی و ارتباط ابیات را هم باید در پرتو جامعیت این دو سنجید و ارزیابی کرد. ابیات ۱، ۳، ۶، ۷ و ۸ به گونه ای است که «نظر» و «جمال» در آنها رکن اصلی است؛ مابقی ابیات، از دو حال بیرون نیستند: یا مستقیماً از عشق سخن می گویند، و یا مثل «می» و «مطرب» در

نهایت می‌توانند تأویل به عشق شوند. به دلیل همین نحوه تشکّل ابیات و این گونه قرابت مقوله‌ای میان آنهاست که به نظر می‌رسد خواننده شعر از بیتی به بیت دیگر احساس دوهوایی و حالی به حالی شدن نمی‌کند و ابیات را می‌تواند در ذهن خود متجانس با همدیگر ببیند.

غزل، از حیث ارزشهای شعری و هنری، یکی از اشعار بسیار خوب او و نزدیک به برترین آثار اوست. وزن بالای اندیشگی، دست در دست عناصر موزون شکلی، یکچنین ترکیب متعادلی آفریده است.

- ۱ سمن بویان غبار غم چو بنشینند، بنشانند  
پری رویان قرار دل چو بستیزند، بستانند
- ۲ به فتراک جفا، دلها چو بر بندند، بر بندند  
ز زلف عنبرین، جانها چو بُگشایند، بفشانند
- ۳ ز چشمم لعل رُمّانی چو می خندند، می بارند  
ز رویم راز پنهانی چو می بینند، می خوانند
- ۴ به عمری، یک نفس با ما چو بنشینند، برخیزند  
نهال شوق در خاطر چو برخیزند، بنشانند
- ۵ سر شک گوشه گیران را چو دریابند، دُریابند  
رخ مهر از سحر خیزان نگردانند، اگر دانند
- ۶ چو منصور، از مراد، آنان که بر دارند، بر دارند  
بدین درگاه، حافظ را چو می خوانند، می رانند
- ۷ درین حضرت، چو مشتاقان نیاز آرند، ناز آرند  
که با این درد، اگر در بندِ درماند، درمانند

۱. بنشینند - بنشانند: جناس اشتقاق یا اقتضاب، همراه با جناسی دیگر یعنی جناس وسط یا تفاوت مصوّت وسط (ئی - آ)

بستیزند - بستانند: بهره گیری از تناسب و هم آوایی واجهای دو کلمه، و همزمان همان جناس وسط؛ لابد توجه داریم که خشم و ستیز دلدار زیباروی در جمالشناسی پیشینیان تا چه حد مطبوع طبع شاعر بوده، خاصه وقتی که بر اثر این خشم قطرات عرق، چون شبنمی بر روی گل سرخ، بر رخسار می نشسته، و البته دشنام دادن او نیز نور علی نور انگاشته می شده است.

۲. فتراک: دُوالِ آویخته از زین (تحفة الاحباب) (نیز نک. ح ۱۱۶/۶). فتراک جفا: اضافه تشبیهی است و بس مناسب، زیرا صید (اینجا «دلها») را از دوالی که از حلقه فتراک (نصب شده در کنار زین) آویخته بوده می بسته اند. بدین سان تصویر دلدار زیبای سوار هم ارائه گردیده است.

بربندند - بر بندند: خواتم مصرعها نشان می دهد که این دو را هم به رغم همسانی ظاهر باید متفاوت از همدیگر خواند و دریافت، هرچند شاید وجه سالمتر یا بی تکلف (به گونه ای که خواهیم دید) یکسان دانستن این دو باشد، اما مقتضیات شعر قدیم، و به ویژه همین شعر، ما را به جستجوی تفاوتی از این دست برمی انگیزد: بربندند (= ببندند) بر بندند، یعنی مثلاً وقتی زیبارویان دلها را به فتراک زین یا جفای خود می بندند، آن دلها بر روی بند اسارت اند، و یا آن زیباییان با آن که دلها را گرفتار جفای خویش کرده اند، خودشان هم در بند انقیاد نسبت به آنهایند؛ که البته معنایی است حتی خنک تر از اولی. حسینعلی هروی هردو «بربندند» را به معنایی واحد گرفته: وقتی دلها را به فتراک جفا می بندند دیگر بسته اند. (شرح غزلهای حافظ ۲، ۸۰۸) ممکن است این تلقی در نظر برخی آسانگیرانه و نادلخواه بنماید، اما من، بنا بر آنچه گفتم، حق را به آن مرحوم می دهم که نخواسته معنایی به ضرب و زور برای کلمه دوم دست و پا کند. شاهد هم نقدی است بر این معنی از سید محمد راستگو، و ملاحظه کنید چگونه خود در جهت اصرار بر یافتن معنایی متفاوت دوچار اشتباه شده است: «بربندند»ها جناس تام دارند: اولی به معنی کمر بستن و آماده شدن است و کنایه از آراستگی معشوق، و دومی به معنی معمول بستن است. یعنی: معشوقان سمن بو [...] وقتی کمر می بندند و خود را آراسته می کنند، دلهای عاشقان را به فتراک جفا می بندند [...] معشوق آراسته را به جنگجویی کمر بسته و آماده تشبیه کرده است. («حاشیه بر شرح حافظ هروی»، نشر دانش، س نهم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۷، ص ۴۵). معلوم نیست ایشان «کمر بستن» را از کجا آورده اند، و صید را بر فتراک بستن از کی و کجا معنای کمر بستن یا آماده و آراسته شدن یافته است، زیرا مطابق عرف شکار نیز بستن صیدها بر فتراک نه مربوط به آغاز کار و آمادگی بلکه به عکس، متعلق به پایان یا دست کم اواخر کار است. ای کاش حتی یک مورد از میان این همه کاربرد «به فتراک بستن» در متون می دادند که به معنای مورد نظر ایشان آمده باشد، درحالی که عملاً در همه جا مفید آن است که کار صید (شاعر یا دل او) دیگر تمام است. وضع این کنایه همین است، ولی جعل آن معنی را چه عرض کنم.

بگشایند - بفشانند: هردو ایهامی است. «گشودن»، هم شامل باز و رها کردن جانمایی می شود که اسیر عبیر زلف یار شده اند، و هم گشودن تارهای زلف از سوی پری رویانِ عنبرین گیسو. «فشاندن» نیز به همین سان، هم به معنای فشاندن و از سر باز کردن آن جانها به دست زیبارخان است، و هم پراگندن گیسو.

۳. لعل رُمّانی: رُمّان: بالضم و التشدید = انار (منتهی الارب) لعل رُمّانی از انواع لعل است به رنگ ناردانه؛ ناصر خسرو:

ز مُرّد دیده افعی چگونه می بیالاید؟ عقیق و لعل رُمّانی چرا اصل از حجر دارد؟

(دهخدا)

با ایجاد طباق بین خنده زیبایان شیرین دهن و گریه خود (گریه به معنی، و نه به لفظ) می گوید: من از حسرت لب و دندان آنان به گاه خنده، خون می گیرم (لعل رمانی استعاره از اشک خون رنگ به سان ناردانه). نیز «لعل» تناسبی هم با لب لعل آنان یا ایهام تناسبی به آن دارد. دلیل گریه گوینده، چنان که ذکر شد حسرت است، اما باز اگر کسانی به رسم تردید بگویند که این گریه خونبار در برابر آن خنده نمکریز چه وجهی دارد، در پاسخ، آنان را مثلاً ارجاع می کنم به آن لحظه که خسرو شیرین را به هنگام اندام شستن تماشا می کند؛ نخستین واکنش او در برابر این حسن و ملاححت، روان کردن سیل سرشک است، اگرچه معمولاً کسی در چنین حالی گریه نمی کند، ولی به هر حال شاید این نیز از عادات و عوالم قدما یا به دلیل حساسیت آنان نسبت به زیبایی است، و شاید هم راه مبالغه در زیبایی یا تأثر بیننده را در گریه یافته اند:

فشاند از دیده باران سحابی که طالع شد قمر در برج آبی

(خسرو و شیرین ۸۲)

این زیبارخان، ظاهراً کمال فراست را هم با جمال صورت توأمان دارند، چه با یک نگاه به چهره شاعر، راز درون پرده او را درمی یابند.

۴. عماد و عمده بیت، طباق نشستن و برخاستن و نیز معکوس کردن این دو در دو مصرع است، و به نظر می رسد ایهام تضادی در آن هست: برخاستن (بلند شدن + ترک کردن) و نشانیدن (معنای معروف + غرس کردن). نظیر همین عناصر شکلی را در این بیت او هم می بینیم:

شمع دل دمسازان، بنشست چو او برخاست

و آفغان ز نظر بازان، برخاست چو او بنشست

می گوید: اینان، پس از عمری اشتیاق ما، وقتی هم که یک لحظه نزد ما می نشینند سکون و قرار ندارند و بلند می شوند؛ و در عین حال با این برخاستن، آتش اشتیاق ما را تیز یا تیزتر از پیش می کنند.

۵. گوشه گیران: تارکان دنیا اعم از زاهدان و عارفان؛ گوشه: ایهام تناسب: الف. کنج و زاویه؛ ب. گوشه چشم، به قرینه سرشک (نک. ح ۳۹/۴). ایهام اخیر را ایهام ترجمه



یا جزء هم می توان نامید، زیرا تنها شامل جزئی از کلمه است.  
 دریابند - دریابند: جناس، به تعبیری مرکب و به تعبیری دیگر ناقص؛ می توان آن را به دو صورت خواند: دریابند - دریابند، و یا: دریابند - دریابند. اگرچه رجحان عدم تکرار بر تکرار اقتضا می کند که واج اول این دو کلمه دارای دو حرکت مختلف باشد، ولی به هر حال ایهام در این مورد بر اساس تردید و گمان افگنی میان این یا آن حرکت ساخته می شود. در اینجا اشک به طریق تشبیه مضمرب به دُرّ یا لؤلؤ مانده شده، ضمن این که ممکن است این مضمون بر مبنای این باور گذشتگان (البته نادرست) نیز بوده باشد که دُرّ از آب باران (اینجا آب چشم) پدید می آید، چنان که خود حافظ هم ظاهراً به آن باورمند بوده است. (نک. ح ۱۶۵/۶).

ملاحظه می کنید که خانلری در اینجا هم در متن بر روی حرف «د» حرکت فتحه و ضمه گذارده، که البته تردیدی در درستی این خوانش نیست، اما این نوع ایهام (لفظی یا خوانشی یا به قولی اختلاف قرائت) فی نفسه اقتضا می کند که با پرهیز از اعرابگذاری، اختیار نحوه خوانش و برداشت را به خود خواننده بدهند. پیداست با تعیین حرکات کلمات که اساساً ایهامی باقی نمی ماند. گفتنی است استاد (و نیز علامه قزوینی) در مورد مشابه قبلی به درستی عمل کرده و هیچ حرکتی نگذارده اند (نک. ۱۵۸/۲ م و ح). شگفتا که هر دو در مورد حاضر از این قاعده درست عدول فرموده اند. مهر: این واژه نیز دارای ایهام تناسب میان معنای محبت و خورشید (به قرینه «سحر») است.

نگردانند - اگر دانند: این نیز بر پایه سجع متوازی، یا جناس مطرّف (به اعتبار تفاوت واج یا حرف اول این دو) و به هر حال همنوایی میان دو کلمه بنا شده است. شاعر، همچنان که در لخت نخست توجه کردن و بها دادن به اشک اهل عشق و عرفان و صفای دل، و استمداد از نفس صدق آنان را دارای ارج و اجری همچون یافتن دُرّ و گوهر دانست، در این لخت هم بر همین معنی تأکید می کند و می گوید: آنان که به راستی آگاه و اهل نظرند، نظر مهر و عطوفت خود را از این پاکان سحرخیز دریغ نمی کنند.

قزوینی در اینجا (و پس از بیت «ز چشمم لعل...») این بیت را علاوه دارد:

دوای درد عاشق را کسی کو سهل پندارد

ز فکر آنان که در تدبیر درماند درمانند

نیساری، مثل خانلری، بیت را مازاد بر متن دانسته. (دفتر دگرسانیها ۱، ۶۶۹) بیت

به نظر این نگارنده بنیان درستی از نظر دستوری ندارد و مشکل بتوان گفت سخن خواجه است، زیرا پس از مصراع اول (که در حکم شرط در جمله شرطی است) خواننده مطابق قاعده در انتظار جزای شرط یا نتیجه سخن است، درحالی که در مصراع دوم دوباره، و به گونه‌ای که ناشیانه می‌نماید، یک جمله شرطی یا شرطی وار دیگر به میان می‌آید: ز فکر آنان که... ظاهراً سازنده و افزاینده بیت فقط دل به جناس مرکب «درمانند (= درمان‌اند) - درمانند (= درمی‌مانند)» خوش داشته و ظاهراً دیگر به درستی دستوری نیندیشیده است.

۶. بر دارند - بر دارند: جناس مرکب از نوع مُلَفَّق یا متشابه، که هر دو سوی جناس از کلمات مرکب‌اند. مناسبترین خوانش و برداشت در اینجا این است: بر سر دار هستند - بهره یا نصیب دارند. بر عکس این هم می‌توان گفت: (آنان که از مراد) بهره دارند - بر سر دارند، اگرچه وجه اول طبیعی‌تر و هموارتر می‌نماید. بنابراین، می‌توان ایهام ساختاری یا خوانشی (= اختلاف قرائت) را نیز به عنوان صنعتی معنوی بر آن صنعت لفظی جناس مزید کرد. و اما در لخت دوم در: می‌خوانند - می‌رانند، تضادی تقریباً مانند لخت نخست هست، که بر مبنای آن می‌توان گفت اگر فقط تضاد مراد بوده باشد معنی این می‌شود: مرا به حضرت دوست دعوت می‌کنند و همزمان می‌رانند؛ یعنی مثلاً بلا تکلیفی و فروماندگی شاعر میان این دو. شق دیگر این که این دو را نه صرف تضاد بلکه پارادوکسی همچون همانندهای آن تلقی کنیم. حال در اینجا می‌توان «می‌رانند» را با استناد به قرینه معنایی آن در لخت اول (یعنی بر سر دارند) از نظر معنی مقدّم بگیریم و بگوییم: این که در این آستانه حافظ را می‌رانند خود در حکم خواندن است، یا این قهر هم خود لطف است، یا هر گونه توجیه ممکن دیگر. به هر حال اگر دو سوی تضاد از نظرگاه عارفانه در امری با همدیگر جمع‌پذیر باشند، مصداق قضیه‌ای پارادوکسی یا شطحی خواهد بود. و اما ممکن است ایهام دوستان در جهت توجیه معنی، در «می‌رانند» هم ایهامی بدین صورت تشخیص دهند که: وقتی حافظ را به این درگاه می‌خوانند، او را به درون می‌رانند، که البته مشمول تکلف و برودت خواهد بود.

۷. نیاز - ناز: خواجه عبدالله انصاری: «بر این درگاه نیاز آرتا از تو نیازارند.» (رسائل ۲۶۵) سخن حافظ بسیار نزدیک به آن است، و نزدیکتر هم خواهد بود اگر در بیت «نیاز آرند» را بدون مدّ و فاصله (نیازارند) بخوانند، ضمن این که «درگاه» در جمله انصاری، در بیت قبلی آمده و در بیت حاضر هم «حضرت» دقیقاً به همان معنی است.

نیاز و ناز تعبیری است شاعرانه - عاشقانه، به ترتیب به معنای فقر و احتیاج (به معنای عارفانه و مطلق) و خواری و تذلل مخلوق، و عزّت و تعزّز و جلالت و کبریا و استغنائی خالق. احمد غزالی: «عشق عاشق ناگزرائی اقتضا کند و ذلّت و احتمال [= تحمل - م] و خواری و تسلیم در همه کارها، و عشق معشوق جبّاری و کبریا و تعزّز.» (سوانح 40) سخنان این عارف بزرگ در این باره نیز چنان ژرف و گویاست که کمتر در جایی می توان سراغ جست: «عشق همه زمین مذلت بود، و معشوق همه آسمان تعزّز؛ آشنایی چون باشد؟ اگر بود، به حکم نفس و وقت بود، و این عاریت بود [...] جبّاری معشوق با مذلت عاشق کی فراهم آید؟ ناز مطلوب با نیاز طالب کی با هم افتد؟ او چاره این و این بیچاره او، بیمار را دارو ضرورت است، اما دارو را بیمار هیچ ضرورت نیست.» (همان 56-57) این همان است که حافظ می گوید:

میان عاشق و معشوق فرق بسیار است      چو یار ناز نماید، شما نیاز کنید

جفای چنین معشوقی «در عشق فزاید و هیزم آتش عشق آید.» (80)

نیاز آرند - ناز آرند: مجموعه ای است از آرایه های لفظی و معنوی: لفظی چون تناسبهای آوایی، جناس مصوّت و وسط، ایجاد قافیۀ داخلی همراه با ردیف؛ معنوی هم مثل طباق و ایهام محتمل خوانشی (ناز آرند ← نازارند = آنان را که نیاز آورند آزار نمی کنند) که ذکر شد.

درمانند - درمانند: همان جناس مرکب ملفّق؛ حسن دهلوی آن را به صورت جناس زاید یا مذیل آورده است:

درد ما را هم او دوا داند      کوست درمان هر که درماند

(دیوان ۱۱۱)

خواجو، به همین صورت:

مرض عشق مرا عرضه مده پیش طبیب      که به درمان من سوخته دل درماند

(دیوان ۲۵۹)

حافظ بر آن است که درمان خواستن برای چنین دردی یعنی عافیت طلبی. عشق را چه مناسبت با این؟ نتیجه این مردردنی در عشق هم روشن: سرگستگی و درماندگی: ... زان که درمانی ندارد درد بی آرام دوست (۶۳/۸)

\* \* \*

خیلیها را دیده ام که این غزل را دوست دارند. قصد من هم مخالفت با این ذوق و

ذائقه نیست، و البته شعر نمکینی هم هست. اما اینجا هم مثل خیلی جاهای دیگر در این دفتر (چنان که شاید تا کنون مشاهده کرده باشید) قصدم قدری دقیقتر نگریستن است، و کماکان بدون باکی از خطا کردن. نخست شما را به سنجشی میان این غزل و - برای این که راه دور نرویم - همین غزل قبلی (در نظربازی ما، بیخبران حیرانند...) فرامی خوانم. چه می بینید، و فرق این دو به طور کلی و از نظرگاه تحلیلی در چیست؟ پاسخ من به کوتاهی این است: رعایت تعادل و توازن میان محتوی و شکل در آن، و در غلتیدن به جانب شکل و گرایش بیش از اندازه به شگردهای بیانی و بدیعی در این. حافظ، به رغم زندگی در محیط شعر سده هشتم (که آغاز افراط در جنبه های شکلی نهاده) باز به طور کلی و در مجموع، نسبت به برخی دیگر از همروزگاراناش حدودی را از این حیث نگاه داشته است، و کمتر غزلی از او می توان یافت که به اندازه این شعر آشکارا کفّه شکل از محتوی (حالا هرچه می خواهد باشد) سنگین تر نشان دهد، و این در حالی است که محتوی و جنبه اندیشگی در آن، باز در قیاس با شکل، چندان غنی نیست، و این خود نمونه ای است روشن از آنچه شکل گرایی (فرمالیسم) خوانده می شود. شاعر حتی در دو سه بیت آخر هم که کوشیده تا حاوی حرف و دردی باشد، باز اندیشه در لایه ها و لفافه های بندبازی های زبانی و انبوهی از سجع و جناس و طباق و ایهام و واج آرایی فرو پیچیده شده، چنان که این نگارنده را هم عملاً واداشت تا بیشتر به توضیح نکات و مسایل شکلی بپردازد.

درباره خواجوی کرمانی بارها به اقتضای موضوعات مختلف سخن گفته و از گرایش شدید او به جنبه های شکلی یاد کرده و او را در زمینه غزل فرمالیست ترین شاعر تا سده هشتم خوانده ام. در اینجا هم می خواهم بگویم: قضا را الگوی حافظ در غزل حاضر احتمالاً این غزل اوست:

|                                    |                                   |
|------------------------------------|-----------------------------------|
| ای پرده سرایان که درین پرده سرایید | از پرده برون شد دلم، آخر بسرایید  |
| یک دم بنشینید، که آشوب جهانید      | یک ره بسرایید چو مرغ دو سرایید... |
| تا خرّقه به خون دل ساغر بنشوید     | رندان خرابات مغان را بنشایید...   |

(دیوان ۶۷۷)

در مثل مناقشه نیست و غرض هم اهانت به شاعری بزرگ و آفرینشگر چون خواجه نیست، ولی درست گفته اند این مثل را (که رودکی نیز بازگو می کند):

هرکرا راهبر زغن باشد      گذر او به مرغزن باشد

مجال کافی برای تشریح تمامی لفاظیهای خواجه ندارم، اگرچه خوانندگان

خودشان در نهایت با اندکی دقت، یا حتی در قیاس با موارد مشابه در کلام حافظ، آنها را خواهند یافت. پس تنها به برخی اشاره می‌کنم: پرده‌سرایان، درین پرده‌سرایید (الف). در این سرای پرده هستید؛ ب. در این پرده موسیقی می‌سرایید (پرده با همه معانی ایهامی آن، در درون پرده و برون از پرده؛ بسرایید (الف). بالای سرم بیایید؛ ب. بسرایید، به صورت فعل) یک دم، یک ره، دو (در مقابل «یک») جهان (ایهام تضاد: الف. دنیا؛ ب. جهنده، در تضاد با «نشستن») مجدداً «بسرایید» (فعل) «دو سرا هستید» و بالاخره جناس مرکب و همراه با جناس وسط در: بنشویید - بنشاید (که چند بار در شعر حافظ دیدیم). آری، وقتی خواجه در جلد خواجو می‌رود، باید هم شکل شعر او بر محتوی بچربد؛ بگذریم.

شعر حافظ در چهار بیت نخست روال و حال و هوایی واحد دارد و به تمامی بر حول محور پری‌رخان و جمالات و حالات و حرکاتشان می‌گردد و یکپارچه است، اما شاعر پس از آن از این مقوله بیرون می‌آید و شعر را از صرف تغزل و ستایش زیباییهای بشریِ خوبرویان خارج می‌کند تا در سه بیت پایانی، محتوی را به عرفان گره زند. بدین قرار، با اندک مکثی بر روی ساختار شعر می‌توان گفت که آن چهار بیت اول در حکم نوعی مقدمه یا تغزل و تشبیب برای ورود به معانی عارفانه جلوه می‌کند (حتی اگر این مقدمه اندکی هم بیشتر از متن باشد). در بحث از ساختار کلی غزل‌های حافظ به یکی از الگوهای آن، که به منزله یک قصیده کوتاه است، اشاره کردم، که در دیوان او نمونه‌های متعدد هم دارد. این غزل را چون مثالی برای آن آوردم: اگر آن ترک شیرازی... (غ ۳) در آن غزل نیز سه بیت آغازین همگی درباره امور زمینی و بشری بود و مقدمه و زمینه‌ای برای ورود به امور حکمی و عرفانی. ملاحظه می‌کنید که غزل کنونی از این لحاظ چه قدر شباهت به آن دارد، منتها سمن‌بویان در اینجا جای ترک شیرازی و لولیان شهر آشوب را در آنجا گرفته‌اند. این شباهت از یک لحاظ دیگر هم در خور اهمیت است: در آنجا نشان دادم که چنانچه ما این ساختار قصیده‌گونه را لحاظ نکنیم و کل شعر را به صورت یکجا یعنی بدون تلقی از ابیات آغازین به صورت مقدمه‌گونه برای ورود به اصل مقصود بنگریم، آنگاه ناگزیریم قایل به تناقضی آشکار، آن هم در ضمن شعری بدین کوتاهی، شویم و مثلاً بگوییم شاعر به اصطلاح در یک گله جا عشق و جمال بشری یا شهوی را با عکس آن یعنی عشق منزّه و مجرد عرفانی درآمیخته است. لابد به یاد دارید که تأکید شد که شعر قانون و نسق خاص خود را دارد، و این که تناقض در درون شعری واحد نقض مهمترین اصل شعر

یعنی وحدت و تمامیت است. در عالم شعر و در بحث از عناصر درون یک شعر مفروض نمی‌توان مثلاً به بحث مشهور «مجاز قنطره حقیقت است» برای توجیه چنین تناقض بیّنی توسل جست. به عبارت دیگر، جای این بحث که مثلاً «انسان به مدد همین عشق شهوانی از مرتبه ملایک درمی‌گذرد» کتب و رسالات تصوّف است، و نه شعر با آن قانون جهان‌شمول تمامیت و انسجام و پیوستگی اندیشگی و معنایی. بنابراین در غزل حاضر نیز، با توجه به یکچنین الگو و ساختاری، هرگز نمی‌توان سخن از تناقض یا گسستگی اندیشه و خلط میان معانی جمع‌ناپذیر زمینی و آسمانی گفت. آری، چهار بیت ابتدایی همچون مقدمه‌ای است حاوی زیباییها و جذابیت‌های اینجهانی و محسوس برای ورود در مقوله جمال مطلق و مجرد. حافظ هم از این تغزلهای مقدمه‌وار برای تشحیذ طبع خواننده و گرم کردن ذهن او برای طرح امور پیچیده و دشواریاب عارفانه بارها به بهترین شکل ممکن سود جسته است. نکته مهم دیگر در فایده این گونه تحلیل ساختاری، این که جلوی یک خبط عظیم دیگر را هم می‌گیرد، خبطی که بسی از شارحان، به ویژه صاحبان تفاسیر به اصطلاح عرفانی، بدان دوچار شده‌اند (به شرحی که در نمونه‌های فراوان در ضمن بحث‌های این نگارنده ذکر گردیده) مثلاً سمن‌بویان عبارت از تجلیات حق تعالی است؛ لب شیرین دهنان کنایه است از کلام قدسی و بی‌واسطه الهی؛ شاه شجاع حضرت احدیت است؛ لولیان، ارواح طیّبه... و اباطیلی از این دست. ببینید، مراد من تأویلهای و تفسیرها فقط در اشعاری با چنین ساختاری است، و نه اشعار دیگر. به دیگر سخن، نمی‌گوییم هیچ شاعری بر این هنجار که مثلاً زیبارویان را تجلیات جمال الهی یا خنده سمن‌بویان را تجلی لطف حق بخوانند شعر نگفته، چون شعر به ویژه غزل پر از توصیف امور و معانی مجرد در هیأت اشیا و افراد محسوس است؛ مرادم این است که در مقدمه‌های تغزل‌واری از این دست توسل به تأویلاتی از این شمار کاری نادرست و به راستی خنده‌آور است. غرض این که هر چیزی از این گونه را باید در مکان و مقوله خاص آن گذاشت و شناخت. آنان که در مورد ابیات آغازین غزل «اگر آن ترک شیرازی...» و غزل حاضر چنین تفاسیری ارائه کرده‌اند، دقیقاً از این روست که چنین ساختاری را نشناخته یا نپذیرفته‌اند و آنها را با ساختارهای متعارف خلط و خبط کرده‌اند. اگر تردیدی در این امر دارید سری به تفاسیر موسوم به عرفانی، مثلاً در خصوص غزل مذکور (از این جهت که سخت مشهور است و عموم مفسران عرفانی اشعار حافظ از آن حرف زده‌اند)، بزنید تا ببینید که چه عجایب غریبی درباره ترک شیرازی، آب

رکناباد و لولیان بر هم کرده‌اند. (درباره این مبحث ساختاری، نک. ج ۱، ۴۸۱-۴۸۳؛ و نیز: ح غ ۳.)

به عیب غزل اشاره شد؛ بی‌انصافی است اگر هنرش را نگوئیم: جان کلام در موسیقی موزون و ترانه‌گون آن است و غنای آن در هر چهار نوع موسیقی که برای هر شعر بر شمرده‌اند: موسیقی بیرونی (یا عروضی) کناری (قافیه و ردیف در اشعار مردّف) درونی (آرایه‌های لفظی و معنوی) و معنوی (یا به قولی: شکل ذهنی). به‌ویژه از لحاظ نوع اخیر، یعنی از حیث نظم و تقارن و تناسبی که عناصر مختلف شعر در ذهن خواننده پدید می‌آورد، تا حدود بسیاری شبیه به غزل «در دیر مغان آمد، یارم قدحی در دست...» (۲۳) است، با تقارنی اگر نه بیش، دست کم در همان اندازه. چنان که در توضیحات دیدیم، مجموعه‌ای است پر و پیمان و متراکم از انواع شگردهای بیانی (تصاویر) و بدیعی، که شمار آنها با توجه به حجم نسبتاً اندک شعر بسیار بالاست. سرانجام، از نظر ویژگیهای یاد شده، غزلی است با لحنی شاد و شوخ و رنگ و بویی خاص خود، چنان که کمتر شعری از خواجه قابل مقایسه با آن است.

- ۱ غلام نرگس مست تو تاجدارانند  
خراب باده لعل تو هوشیارانند
- ۲ ترا صبا و مرا آب دیده شد غماز  
و گرنه عاشق و معشوق، رازدارانند
- ۳ ز زیر زلف دوتا، چون گذر کنی، بنگر  
که از یمین و یسارت چه بیقرارانند
- ۴ گذار کن چو صبا بر بنفشه زار و بین  
که از تطاول زلفت چه سوگوارانند
- ۵ نصیب ماست بهشت، ای خداشناس، برو  
که مستحق کرامت گناهکارانند
- ۶ نه من بر آن گلِ عارض غزل سرایم و بس  
که عندلیب تو از هر طرف هزارانند
- ۷ تو دستگیر شو، ای خضر پی خجسته، که من  
پیاده می روم و همرهان سوارانند
- ۸ بیا به میکده و چهره ارغوانی کن  
مرو به صومعه، کانجا سیاهکارانند
- ۹ خلاص حافظ از آن زلف تابدار مباد  
که بستگان کمند تو رستگارانند

۱. تاجداران: «تاج» ایهامی دارد به تاج نرگس، که عبارت است از قسمت بالایی آن، که از نمای پهلوی به تاج مانده است (همان که گاه به قدح نرگس، یا از نمای بالا به چشم آن تعبیر شده است).

هوشیاران: ایهام تضاد دارد با مست یا خراب. معنای دیگر آن: اهل معرفت، فراست و بصیرت است.

۲. اشک را از جهت فاش کردن راز درون غماز، سخن چین، پرده در (= رسواساز، و پاره کننده پرده های چشم) خبر چین و غیره خوانده اند؛ سعدی:



می‌نگفتم سخن در آتش عشق تا نگفت آب دیده غمّاز

(غ ۳۱۰)

(= آب غمّاز دیده) سلمان:

رازت از سینه نهان می‌کنم، اما چه کنم؟

زان که رخساره و خون مژه غمّازانند

(دیوان ۱۶۴)

در شعر عرب هم بسیار است؛ ابن فارض:

سِرُّكُمْ عِنْدِي مَا أَعْلَنَهُ      غَيْرُ دَمْعٍ عِنْدِي عَنِ دُمْنِي

(دیوان ابن الفارض ۱۴۳)

(راز شما در درون مرا آشکار نکرد / جز اشکِ چون خون سیا و وشان من.)

حافظ نیز بارها اشک را غمّاز یا پرده در و غیره خوانده است، چون: ترسم که اشک

در غم ما پرده در شود... (۲۲۱/۱)... ز اشک پرس حکایت، که من نیم غمّاز

(۲۵۴/۱۰)... غمّاز بود اشک و عیان کرد راز من (۳۹۲/۳)

معنی روشن است. اما در عین تأکید بر رازداری و رازپوشی دو سوی عشق، نوعی

دفاع شاعر از خود از اتهام افشای راز درون نیز هست؛ این که به معشوق به تلویح

می‌گوید: نه تنها من بلکه خود تو نیز در معرض غمز و افشای راز هستی و صبا اسرار

تو را به همه جا می‌برد.

۳. سعدی، درباره منتظران دلدار از یمین و یسار:

معتقدان و دوستان از چپ و راست منتظر

کبر رهانمی‌کند کز پس و پیش بنگری

(غ ۵۴۹)

پیداست «منتظر» و «بیقرار» از اخوات یکدیگرند، و در هر حال احتمال تأثر

خواجّه از شیخ هست. سلمان:

صبا، از کوی او بویی به جان ار می‌دهی، اینک

نشسته بر سر راه‌اند جان بر کف خریداران

(دیوان ۲۵۷)

دو رشته بافته زلف به گونه‌ای تصویر شده که زلف در بالا (به دلیل علوّ و استعلا

یار، و شاید آسمانی بودن او) قرار دارد و از راست و چپ این دو زلف، انبوهی مردم

بیقرار و بیخود از بوی خوش و رازناک آن، از آن آویخته‌اند یا دلهایشان از آن آویخته.

«یمین و یسار» پیدا است در تناسب با آن دو رشته تابداده است، اما از نظر زبانی از ترکیبات معطوف از دو ضد است که افاده اطلاق و عمومیت می‌کند، مثل شرق و غرب (همه عالم) صغیر و کبیر (همه مردم) و...

ضبط قزوینی در موضع قافیۀ این بیت و بیت بعد، نادرست و برعکس است: از یمین و یسارت چه سوگوارانند، و: از تطاول زلفت چه بیقرارانند. مطالب بسیار از سوی پژوهندگان در این باره نوشته شده و تقریباً همگان این خطای ضبط را پذیرفته‌اند، حتی مصححان علاقه‌مند به متن قزوینی از جمله سایه، که آن را به صورت درست (مثل خانلری) آورده‌اند. روشن است که از یمین و یسار بیقراران صفت می‌کشند، و از تعدی و تجاوز سوگوار می‌شوند.

۴. تطاول زلف: درازدستی زلف از آن روست که بر رخسار یا گردن دست‌اندازی می‌کند، تعبیری که حافظ نیز گاه از آن سود می‌جوید. (نک. ح ۱۰۸/۲).

درباره بنفشه و برخی ویژگی‌هایش، که در اشعار مورد نظر بوده، توضیح داده‌ام. (ح ۱۷/۵) از این گل، به دلیل شکل آن، بیشتر برای تصویر موی جمع شده یا طره و جعد و یا گلاله بهره گرفته‌اند، اما گاهی برای مطلق موی یا گیسو نیز آمده. در اینجا زلف دو تا ظاهراً نشان دهنده زلف از نوع بلند است، اگرچه گمان نمی‌کنم مانعی وجود داشته باشد در این که موی قسمت پیشانی، همزمان به صورت طره و به شکل گل بنفشه باشد. و اما سوگواری بنفشه را از دو جهت می‌توان توجیه کرد: یکی رنگ آن، که در مایه نیلی یا کبود (رنگ جامه سوگ) است، و دیگر - به ویژه - از حیث حالت فیزیکی آن، که در محل اتصال گل به ساقه به شکل عصا خمیده است، و بیشتر همین را به صورت حسن تعلیل برای حالت سوگواری، ملال، ناتوانی و غیره به کار برده‌اند؛ ادیب صابر:

درین فصلی که مرده زنده گردد چرا شاخ بنفشه سوگوار است؟

(دیوان ۱۲۵)

سید حسن غزنوی:

بنفشه هم به تکلف سفید پوشیده‌ست  
که تا کسیش نگوید که سوگوار شده‌ست  
عراقی:

شد ز یاری جدا بنفشه مگر که چنین وقت سوگوار آمد؟

(کلیات ۷۳)

سلمان:

ز رشک لاله رویش سمن بر خاک بنشیند

ز شرم سنبل مویش بنفشه سوگوار افتد

(دیوان ۹۶)

(ضمناً چنان که ملاحظه کردید، همین سنت و شواهد شعری مؤید صحت ضبط خانلری نسبت به قزوینی است.)

می گوید: تو (محبوب) اگر یک روز خودت به جای صبا (که چونان میانجی و پیام آور تو همیشه بر بنفشه زار و باغ و بوستان گذر دارد) به آنجا گذری بیاوری، خواهی دید که چه شیون و شور و سوگی از زلف تو و درازدستی آن (که گُشنده عاشقان و غارتگر دلهاست) در آنجا بر پا شده است. این را در حقیقت از آن روی می گوید که خود معشوق هرگز به علن و عیان بر هیچ جا و هیچ کس گذر نمی کند بلکه تنها میانجیها و پیامگزاران او در همه جا در آمد و شد و در کارند.

۵. احتمالاً ناظر به این حدیث نبوی است: شفاعتی لِأهلِ الکبائرِ مِنْ أُمّتی. (شفاعت من خداوندان گناهان بزرگ راست از امت من.) (ترک الاطناب فی شرح الشهاب ۱۱۷-۱۱۸) خرّمشاهی قایل به ارتباط بیت با آن است و بیت را هم بر این مبنا شرح کرده است. (حافظنامه ۲، ۷۱۳-۷۱۴)

از ابوالفضل سرخسی (پیر ابوسعید ابوالخیر) در حالت نزاع پرسیدند که: «ترا در گورستانی که علما و فضلا اند دفن کنیم؟ گفت: زنهار، زنهار! مرا آنجا ببرید. مرا جایی دفن کنید که آنجا قماربازان و گنهکاران و خراباتیان و دُوالبازان باشند. ما درخور گناهکارانیم و طاقت اینها [= علما و فضلا - م] نداریم، که گناهکاران به رحمت حق نزدیکترند.» (داراشکوه، حسنات العارفين ۲۹)

بیت شطّاحانه است و باری نیرومند، به ویژه از نظرگاه ملامی، دارد. کرامت حق فقط وقتی تحقق می پذیرد که فسق و گناهی صورت گرفته و گناهکاری وجود داشته باشد. پس به طنز به خداشناس (شاید شیخ و زاهد همیشگی) می گوید: چندین به طاعات خویش مغرور و از کرامت حق در حق خود مطمئن مباش و بهشت را ملک طلق خود مگیر. بهشت را نه به غرّگانی چون تو، که به جای احکم الحاکمین حکم بر حسن عاقبت خویش می کنند، بلکه به گنهکارانی می دهند که به عجز و تذلل ناصیه بر خاک درگاه پروردگار خویش می ساینند و بخشش درمی خواهند. موضوع از این نظرگاه نیز قابل تبیین است که: آن زهد که به عیان و در ملأ ورزند، خود کفری پنهان است، زیرا به جای حق، روی در خلق دارد، چنان که سعدی می فرماید:

زهد پیدا، کفر پنهان بود چندین روزگار

پرده از سر برگرفتیم آن همه تزویر را

(غ ۱۰)

از همین روی است که گناهکارِ استغفار و استرحام کننده روی در حق دارد و زاهد مغرور دیده بر خلق. حال، ما اگر - عیاذاً بالله - به جای حق باشیم دارالقرار خویش را به کدام یک از اینها خواهیم بخشید؟ این پرسشی است که حافظ در اینجا سر پاسخگویی به آن دارد. و اما اعتبار یا عدم اعتبار گناه انسان، موضوع این بیت حافظ است:

سهو و خطای بنده گرش هست اعتبار      معنی عفو و رحمت آمرزگار چیست؟  
(نک. ح ۶۶/۷)

۶. هزار: ایهام به هزارستان یا هزارآوا = بلبل (نک. ح ۱۱۱/۵)

۷. خضر: صفتی که در اینجا از او اراده شده، دستگیری از خستگان و ناتوانان و یاری آنان در طئی طریق است:

دریا و کوه در ره و من خسته و ضعیف      ای خضر پی خجسته، مدد ده به همتم  
خضر در اشعار، نمادی است از یک پیر، راهنما و پناه، و در اشعار حافظ هم سیمایی دارد نه چون پیران متعارف و متعین بلکه نوعی مرجع و ملجاء آخرین در هنگامی که دیگر امید مددی از هیچ کس و هیچ جا نمی رود و فکر و ضمیر شاعر از چاره جویی فرومانده است. (درباره خضر، نک. ح ۴۰/۹). بعید هم نیست که در اینجا بدل از معشوق منظور نظر آمده باشد.

سوار: ایهام تضاد (در برابر «پیاده»): الف. معنای معروف؛ ب. مسلط، چیره؛ دقیقی:

جادو نباشد از تو به تُبُل سوارتر      عفریت کرده کار تو زو کرده کارتر  
بیهقی: «و اگر مرا به دقت تاریخ این پادشاه مشغول کردند... به مردمان نمایند که ایشان سوارانند و من پیاده.» (دهخدا) معنای اخیر مجازی است. فردوسی آورده است که بهرام گور برای شاد ساختن مردم فرمود تا لولیانی را از هند بیاورند که در بربط نوازی ماهر و چیره باشند:

ازان لوریان برگزین ده هزار      نر و ماده بر زخم بربط سوار

(شاهنامه ۷، ۴۵۱)

شاهدی دیگر از بیهقی: «بر همه آداب ملوک سوار شد.» (۱۲۶) این واژه، مطابق

ریشه، هم می تواند به فتح اول باشد (پارسی میانه aswār پارسی باستان asa-bāra) و هم به ضمّ آن (چنان که در برخی گویشها «سووار» suwar آمده است. نک. حسن دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی ۹۹، و: معین، حاشیۀ «سواران آب» در برهان). به نظر می‌رسد در نخستین سده‌های روایی زبان دری به ضم اول رایج بوده اما این نگارنده دقیقاً نمی‌داند در زمان و مکان حافظ کدام تلفظ رایج یا رایج‌تر بوده است.

آنچه ذکر شد، از جنبه‌های لغوی و زبانی بود، اما «سوار» به‌ویژه در حالت جمع، دارای مفهوم یا بار خاصّی در عوالم عرفان است، یعنی گرم‌تازان بی‌پروا در راه عشق، که احتمال می‌دهم در بیت حاضر هم مراد باشد، چنان که در این شعر ملمّع او در واژه تازی «رُکبان» (جمع «راکب»):

آلای ساربان محمل دوست      اِلَى رُكْبَانِكُمْ طَالَ اُسْتِيَاقِي

علی‌رضا ذکاوتی قراگزلو در طّیّ بحثی در مفهوم عرفانی این واژه، آن را با «عباداً رَکبوا» (= بندگان که سوار گشتند) در بیتی از ابن عربی سنجیده است. (نک. ح ۴۵۱/۲)

۸. سیاهکار: و «سیهکار» = فاسق و فاجر و ظالم (رشیدی) فریبکار، نیرنگباز: «از قلم که چون بر سیاه نشیند سپید عمل کند و بر سپید سیاه، جز نفاق چه کار آید؟ [...] هرچند به سر قیام می‌نماید، سیاهکار است.» (نفثة المصذور ۳؛ نیز نک. توضیحات استاد فقید، امیرحسن یزدگردی ۱۳۱ و ۴۶۷). امروز نیز «سیاهکار» و معادل آن «سیاهباز» به همین معنی فراوان به کار می‌رود. اما این «سیاه» پیداست از نظر رنگ در برابر «ارغوانی» (سرخ‌ی چهره از باده) قرار دارد، همچنان که در این بیت او آمده است:

شراب خورده و خوی کرده کی شدی به چمن      که آب روی تو آتش در ارغوان انداخت؟

۹. سعدی در این باره ابیات فراوان و اغلب لطیف دارد، مثل:

من از آن روز که در بند توام آزادم      پادشاهم که به دست تو اسیر افتادم

(غ ۳۷۱)

به پای خویشان آیند عاشقان به کمندت      که هر کرا تو بگیری، ز خویشان برهانی

(غ ۶۱۵)

سلمان:

بود در بند تعلق سلمان      به کمند تو در افتاد و برست

(دیوان ۵۹)

صیدی که در کمند تو روزی اسیر شد ز آندیشه خلاص، همه عمر باز رست  
(همان ۷۵)

در بیت حافظ «کمند» ایهامی است میان زلف و ربقه عشق و تعلق قلب.

\* \* \*

غزل یکی از لطیفترین تجلیهای او از عشق است و بنمایه‌های عمده شعر هم در پیوند با آن، مثل بنمایه بیقراری، انتظار و دلنگرانی همگانی در قبال مطلوب، و این که همه‌شان هم گرفتاری و تار و ماری به دست معشوق را به جان خریده‌اند. بنمایه دیگری نیز در کنار اینها در چند بیت مشترک است، و آن عبارت است از معکوس‌سازی ارزشهای مرسوم و زیباییهای متعارف اینجهانی در برابر آنچه به معشوق مربوط است: تاجداری در غلامی، هشیاری در مستی و خرابی، سور عاشق در سوگ، و رهایی و رستگاری او در بستگی. درست در زمینه‌ای از همین بنمایه معکوس‌شدگی است که بهشت به جای خداشناس، ارزانی گنهکاران می‌شود و گناه به جای کیفر، جایگاه می‌یابد و مشمول بخشایش می‌شود.

مطلب دیگر: اگرچه در ظاهر و به اقتضای محتوای برخی ابیات، لحن غمی آنها را فراگرفته، اما اندکی که در آنها می‌نگریم شادی و وجدی درونی را در آنها موج‌زن می‌یابیم.

- ۱ آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند
- آیا بود که گوشه چشمی به ما کنند؟
- ۲ دردم نهفته به، ز طبیبان مدّعی
- باشد که از خزانه غیش دوا کنند
- ۳ معشوقه چون نقاب ز رخ بر نمی کشد
- هر کس حکایتی به تصوّر چرا کنند؟
- ۴ چون حسن عاقبت نه به رندی و زاهدیست
- آن به که کار خود به عنایت رها کنند
- ۵ بی معرفت مباش، که در مَن یزید عشق
- اهل نظر معامله با آشنا کنند
- ۶ می خور، که صد گناه ز اغیار در حجاب
- بهتر ز طاعتی که به روی و ریا کنند
- ۷ پیراهنی که آید ازو بوی یوسفم
- ترسم برادران غیورش قبا کنند
- ۸ حالی درون پرده بسی فتنه می رود
- تا آن زمان که پرده برافتد چها کنند
- ۹ گر سنگ ازین حدیث بنالد، عجب مدار
- صاحب‌دلان حکایت دل خوش ادا کنند
- ۱۰ حافظ، دوام وصل میسر نمی شود
- شاهان کم التفات به حال گدا کنند

۱. جمهور حافظ‌پژوهان این غزل را پاسخی به غزل پر از طامات شاه نعمت‌الله ولی می‌دانند:

|                                   |                                   |
|-----------------------------------|-----------------------------------|
| ما خاک راه را به نظر کیمیا کنیم   | صد درد را به گوشه چشمی دوا کنیم   |
| در حبس صورتیم و چنین شاد و خرّمیم | بنگر که در سراچه معنی چها کنیم    |
| رندان لاابالی و مستان سرخوشیم     | هشیار را به مجلس خود کی رها کنیم؟ |

|                                    |                                   |
|------------------------------------|-----------------------------------|
| ما میل دل به آب و گل آخر چرا کنیم؟ | موج محیط گوهر دریای عزتیم         |
| باری، بگو که گوش به عاقل چرا کنیم؟ | در دیده روی ساقی و بر دست جام می  |
| بیگانه را به یک نفسی آشنا کنیم     | ما را نفس چو از دم عشق است، لاجرم |
| تا سیدانه روی دلت با خدا کنیم      | از خود برآ و در صف اصحاب ما خرام  |

(کلیات ۵۴۸)

به این نمونه نیز، که مضامین مشابه آن دائماً و به گونه‌ای یکنواخت و تکراری در سروده‌هایش گردش دارد، بنگریم:

|                            |                              |
|----------------------------|------------------------------|
| این کتابت نیک می‌دانیم ما  | نانشته حرف می‌خوانیم ما      |
| نقد گنج کنج ویرانیم ما     | مخزن اسرار او ما یافتیم      |
| اینچنین علم خوشی خوانیم ما | ما به او علم لدنی خوانده‌ایم |
| اینچنین علمی نکو دانیم ما  | علم آسما سر به سر ما یافتیم  |

... تا آخر

(همان ۱۰)

نیز:

|                           |                             |
|---------------------------|-----------------------------|
| کیست عنبر؟ واله گیسوی ما  | مشک چبود؟ شمه‌ای از بوی ما  |
| آب می‌جویی، قدم نه سوی ما | غرق دریاییم، اگر تو تشنه‌ای |

... الخ

(همان ۱۴)

شاه (یا: سید) نعمت‌الله ولی کرمانی: (ت ۷۳۰، فبین ۸۲۷ تا ۸۳۴) خود را به نوزده پشت به رسول‌الله (ص) می‌رساند: نوزدهم پشت من رسول خداست... مولد و منشاء او حلب بوده و از آنجا به کیج و مکران در ولایت کرمان هجرت کرده. از کرامات بی‌حد و عدی که به او نسبت داده‌اند یکی هم گفتن این شعر در سه سالگی است:

|                             |                               |
|-----------------------------|-------------------------------|
| مرا علمی که اندر سینه دادند | یقین می‌دان که آن درسی ندادند |
| مرا سه‌ساله حالی شد میسر    | که شیخ چله را در سی ندادند    |

(عبدالرزاق کرمانی، مجموعه در ترجمه احوال شاه نعمت‌الله ولی کرمانی ۲۱) پیداست برای سرودن آن، چه مایه از علم تصوف و دانش ادب، هردو، باید در گوینده به هم پیوندد. نیز معلوم می‌شود ظهور کرامات منسوب به او سابقه‌ای به قدر کل عمر او داشته است، چیزی که مطلقاً در باب هیچ عارفی، حتی برترین افراد این طایفه، اظهار یا ادعا نشده، اما عبدالرزاق دقیقاً به تمامی اقلام خوارق عادات او اعتقاد قوی دارد.



حال اگر فرض را بر صحت صدور این سخن از وی در سه سالگی بگذاریم، این خود می تواند نشان دهد که چرا و چگونه کلیات کلان او اینچنین به مجموعه ای عظیم از طامات، ابراز کرامات، خودستایی عارفانه، دعوی وصول به عرش رحمانی، قیام به رستگارسازی خلق از بند «دار تراحم» و «سجن المومن» بدل گردیده. به شما اطمینان می دهم آنچه از این امور و معانی در آثار منظوم او انباشته شده، حتی یک چندم آن در سخنان شطّاح ترین و طامات گوترین عرفا مشهود نیفتاده است.

سید مقدمات علوم را نزد شیخ رکن الدین شیرازی، کلام را پیش سید جلال الدین خوارزمی، و اصول و نیز کلام را در محضر قاضی عضدالدین ایجی فراگرفت. فصوص ابن عربی و اشارات ابن سینا و مرصاد نجم رازی را مطالعه می کرد:

قانون علم کلی و کشف عقل کل      حرفی ز دفتر و ورقی از کتاب ماست

(همان ۳۲)

آثار او بالغ بر ۱۰۶ اثر از نظم و نثر است. (نک. همان ۱۱۳-۱۱۸). از جمله آنهاست: روضة الراحین، دُرّالنظیم، نشرالمحاسن و ارشاد. (۳۵-۳۶) عبدالرزاق در همین جا از رسیدن شیخ به مرتبه قطب سخن می گوید. در ملاقات نعمت الله و امیر تیمور در سمرقند، امیر از او می خواهد: «چون وطن شما این ملک نیست اولی آن که از مملکت ما به طرفی دیگر فرماید.» و او پاسخ می دهد: «هر مملکت که سیر کردیم و هر جایی که نشستیم مملکت شما بود. و حضرت صاحبقرانی را فتوح غیب و تسخیر ممالک و قمع مخالفان که میسر می شده از برکات انفاس آن حضرت می دانسته و اعتقادی تمام و اخلاصی تام به آن حضرت پیدا شده.» (۴۲-۴۳) یکی از این فتوح هم لابد فتح شیراز است که احتمال می رود مراد حافظ از «این سَموم که بر طرف بوستان بگذشت» (۴۶۸/۷) همان بوده است. ظاهراً شاه شجاع هم ارادت و قبولی در حق سید داشته است. (همان ۵۳) کمال خجندی و قاسم انوار هم برخلاف حافظ به نعمت الله اعتقاد می ورزیدند. درباره محبوبیت او عبدالرزاق از سیر آخری نقل کرده که در یک روز نود هزار کس با او بیعت کرده بودند. (۱۲۲) مفید مستوفی یزدی در رساله جامع مفیدی نوشته: «سلاطین زمان و حکام نافذالفرمان سر ارادت بر آستان هدایت آشیانش داشتند، و علماء اعلام و سادات و معارف [ظ. معاریف - م] آن ایام، درگاه کعبه مثالش را قبله حاجات می دانستند.» (۱۳۵) گمان نمی کنم به هیچ شیخی در تاریخ تصوف به اندازه او کرامات، آن هم از نوع باورنکردنی، منسوب شده باشد. (برای نمونه، نک. همان ۱۲۴، ۱۶۶-۱۶۷، ۱۶۸). مطابق نوشته ها، حشمت و دستگاهی داشته که از میان

عرفا تنها ابوسعید ابوالخیر از آن برخوردار بوده است.

زرین کوب در بحث از او به برخی جوانب مهم حیات و شخصیت او پرداخته، از جمله اهتمام او در امر عمران و آبادی، تأسیس خانقاه و تربیت مریدان، مدیریت وی بر خانقاهش در ماهان، سادگی درویشانه در پوشش، رفتار باوقار، وقاری که در مجالس سماع او نیز مشهود بود و در آن نه چرخ و رقصی در کار بود و نه تار و طنبوری، الّادف و نی. (نک. دنباله جستجو در تصوّف ایران ۱۹۰-۱۹۹). در این که ما عادتاً به دلیل علاقه به برخی بزرگان چون فردوسی و حافظ در دشمنان یا مخالفان راه و رسم آنان به دیده نفی و طرد می‌نگریم تردیدی نیست، اگرچه حتی المقدور در امور علمی باید به دیده اعتدال و انصاف بنگریم و عنان به دست احساسات و تعصبات نسپریم؛ زرین کوب هم در همین جهت حرکت کرده است.

و اما از مجموعه اقوال و قراین چنین برمی‌آید که حافظ و نعمت‌الله رابطه خوبی با هم نداشته‌اند. غنی و پژمان بختیاری این رباعی سید را از کلیات او نقل کرده و آن را درباره حافظ دانسته‌اند، اگرچه پای حافظ رازی، وزیر اسکندر بن عمر شیخ، نیز در میان است و احتمال خلط او با حافظ را هم می‌دهند:

گر معنی تنزیل بدانند حافظ      تنزیل به عشق دل بخواند حافظ  
او کرد نزول، ما ترقی کردیم      تحقیق چنین کجا تواند حافظ؟

(غنی، یادداشتها ۱۸۴؛ پژمان، دیوان، صدوهیجدهم؛ نیز نک. معین، حافظ شیرین سخن ۲۹۶). اگر به راستی حافظ ما مورد نظر نعمت‌الله بوده باشد، دعوی گزافی است، چون اگر حافظ معنی قرآن را در نمی‌یافته، چه کسی را یارای دریافت آن بوده است؟ بعید هم نیست این دو در نحوه تفسیر قرآن با هم اختلاف داشته‌اند. در جای خود مختصری از شیوه خاص صوفیه در تفسیر تنزیل سخن گفته‌ام. (ج ۱، ۳۵-۳۶) اگرچه حافظ به نظر می‌رسد گاهی گرایشی به تفاسیر صوفیه و از جمله کشف الاسرار میبیدی داشته، اما بعید می‌دانم که تمایل او به آنها از حدود معینی متجاوز بوده باشد؛ ضمن این که صوفیه معمولاً مدّعی آن بوده‌اند که ژرفای کلام‌الله را تنها ایشان درمی‌یابند، و شاید همین موجب اختلاف نظر این دو بوده است. همچنین محتمل است ادّعای سید در نزول حافظ و ارتقای خود صرفاً از نظر سلسله‌مراتب تصوّف بوده باشد، که حافظ چندان میانه‌ای با این مراتب و مقامات نداشته است؛ به هر حال، الله اعلم. شاید هم در این مورد بتوان سخن معصومعلیشاه را در باب جامی (که سخن از پیر نداشتن حافظ گفته است) در اینجا هم تکرار کرد که: «اگر بی‌پیر چون حافظ توان شد، کاش مولوی

جامی هم پیر نداشتی.» (طرائق ۶۸۳) بی که قصد کوچکداشت شاه نعمت‌الله باشد، عرض می‌کنم که در برابر نوع تصوف و عرفان او، نوعی از عرفان بی‌تصوف هم هست که حافظ را تحویل می‌دهد، که قضا را در همین غزل هم موج می‌زند.

عبدالرزاق از قول شاه داعی شیرازی آورده که در ذکر جستجوهایش در پی نعمت‌الله می‌گوید: «به هر جمعی که می‌رسیدیم و احوال حضرت مقدّسه می‌پرسیدیم می‌گفتند: مردی دنیا دار است و اسباب بسیار پیش او جمع شده. شبی حضرت مقدّسه را در خواب دیدم بر صورت نیکان، که می‌فرمودند: ما همچنین ایم؛ هیچ بر ما نبسته و محبت هیچ بر ما ننشسته.» (مجموعه ۸۳-۸۴) این نگارنده نمی‌داند آیا شاه داعی به سائقه ارادت به سید چنین گفته یا نه، و درباره دنیا دار بودن یا نبودن او هم به هیچ روی حق اظهار نظر را به خود نمی‌دهد. اما سخن بر سر برخی تلقیها و قضاوت‌های احتمالی در محیط آن عصر است، و این که وقتی ما پس از چند سده از چنین سخنانی خبر داریم، کسی چون حافظ به دلیل همروzgاری با نعمت‌الله به طریق اولی باید بیش از اینها از قضایا باخبر بوده باشد، چنان که غزل خواجه ظاهراً بیانگر تلقی منفی او از راه و رسم سید است. عبدالرزاق خود با نقل مطلبی از غزل نعمت‌الله و حافظ بر این که خواجه به آن نظر داشته صحّه گذارده (همان ۱۰۶) اما حافظ را معتقد سید خوانده است. رضاقلی خان هدایت هم، با آن همه فضل و درک، در ریاض‌العارفین (طبع مهدیه ۲۹۵) مطلع حافظ را به صراحت علامت ارادتش به نعمت‌الله دانسته؛ پیدا است نه کمترین توجهی به لحن طنزی این بیت داشته، و نه کمترین نظری به حرف و حدیث دیگر ابیات انداخته است. (در این باره، بنگرید به تحلیل این نگارنده از ساختار شعر در سخن پایانی.)

اشارتی به کرامات شاه نعمت‌الله رفت. اینجا از کل آنچه مریدان و معتقدان او نوشته و نقل کرده‌اند (که به جرأت می‌توان نام «کرامات‌نامه» بر آنها نهاد) تنها یک نمونه را نقل می‌کنم تا پرسشهایی بر پایه آن بکنم: وقتی کشتی حامل جمعی از تجار مشرف به غرق می‌شود و آنان دست به دعا برمی‌دارند «تیر دعای آن در ماندگان به هدف اجابت رسیده، دیدند که شخصی در روی آب پیدا گردیده عنان کشتی ایشان را گرفته به ساحل نجات رسانید.» آنگاه که نجات یافتگان از او می‌پرسند که کیست، وی خود را نورالدین نعمت‌الله معرفی می‌کند. (همان مجموعه ۱۶۸) به راستی آیا کسی که چنین خوارق عاداتی به او نسبت می‌دهند و وی را با القابی نظیر «ولایت منقبت» و «کرامت دستگاه» می‌خوانند، می‌تواند از وسوسه قدرت طلبی، جاهجویی و

کرامت فروشی بر کنار بماند؟ پرسش دیگر این که: اگر کسی چون حافظ، بدان گونه که می‌شناسیم، به شیخی چون جناب نعمت‌الله معتقد بوده باشد، آیا نباید آن همه طعن و نقد او را بر کرامات صوفیه صرفاً «شعر» و به فرمایش مضمون و خالی از هر گونه عنصر اندیشگی دانست؟

و اما دربارهٔ چالشگری حافظ با نعمت‌الله در غزل حاضر، به گمانم آن را با توجه به شخصیت و سنخ فکر و فرهنگ هر کدام باید امری طبیعی دانست، چه نمی‌توان تصور کرد دو نفر در یک عصر باشند، یکی صوفی بزرگ، طامات‌گو، اهل اظهار کرامات و خوارق عادات، و دیگری به طور کلی مخالف صوفیه و امور مذکور، و برخوردی میان آنها پدید نیاید. به هر حال این تضاد را نمی‌توان منکر شد، حتی به فرض این که بروز نمی‌کرد و در کتم کمون می‌ماند. اما خوب است در اینجا به مطلبی دیگر هم اشاره کنیم: غزل نعمت‌الله، چنان که پیشتر اشاره شد، از مقولهٔ طامات و تفاخرهای عارفانه است، و این بدان معنی است که مطابق عرف و سنت صوفیه نباید آن را لزوماً حمل بر غرور و خودخواهی شخصی، خودستایی، دعوی خدایی و غیره کرد. (پیشتر در هر مورد ضروری دربارهٔ شطح و طامات سخن گفته‌ام.) اما یک چیز در این میان هست، و آن این که حافظ (و مقتدای او سعدی) با آن که اغراض عرفا را از شطح و طامات به خوبی می‌شناخته‌اند، تفوه به چنین سخنانی را نمی‌پسندیده‌اند. به عبارت دیگر، اینان روا نمی‌دانستند که انسانی خاکی، حتی در غلوی شوق به خالق خویش، الفاظی مشعر بر وصول به حق بر زبان راند، و حساب برخی مضامین غزلی و تغزلی بر حول وصل و بوس و کنار با معشوق را از طامات، اناالحق‌گویی و سخنان صریح در باب عروج به عرش الهی جدا می‌کردند. تقبیحهای فراوان این دو از شطح و طامات چنین خاستگاهی دارد، و آن را ترک ادب نسبت به معبود تلقی می‌کردند. دربارهٔ کیمیاگری شاه نعمت‌الله و طبابت او (احتمالاً موضوع کنایهٔ شاعر در بیت بعد) غنی بحثی دارد در این جنبه از کار و کردار وی و تفاخرهایش به آن. (نک. بحث در آثار و افکار و احوال حافظ ۳۳۰-۳۳۱ م و ح.)

همچنین به لحن شاعر (آمیزه‌ای غریب از طنز و جد) بنگریم: طنز دربارهٔ مدعیان کیمیاگری، و جد در این که خود را خاک می‌خواند. این که می‌گویند گاهی لحن کلام کار دو صد گفته می‌کند، یک مصداقش همین است (و این درست همان چیزی است که ظاهراً امثال عبدالرزاق و رضاقلی هدایت دریافته‌اند.) می‌گوید: حضراتی که در آن بالا بالاها سیر می‌کنند و خاک را با نظر کیمیاثر خویش زر می‌کنند، آیا ممکن است

قدری پایین بیایند و به زیر پایشان بنگرند؟ ما آن خاکیم، نه بیش؛ پس بسم الله، ما را از این نعمت عظمیٰ بی نصیب نگذارید.

۲. طبیب مدّعی: ادامه طعن و تعریض شاعر است، که در اینجا به کوبنده ترین نتیجه خود می رسد. تصور می کنم ناظر به این سخن نعمت الله و یا نظایر متعدد آن در اشعار او باشد:

ما از آن آمدیم در عالم      تا خدا را به خلق بنماییم  
گر طبیبی طلب کند بیمار      ما طبیب جمیع اشیاییم  
( کلیات ۵۵۸ )

اگر خوانندگان مثلاً تنها به اشعاری از او که قافیه شان مختوم به «ییم» است ( کلیات ۵۵۵-۵۵۹ ) بنگرند، چندین نمونه از طامات و تفاخرهای صوفیانه او را خواهند دید، از این دست:

گرچه از خود خبر نمی داریم      به خدا کز خدای آگاهیم

و:

ما جامع جمله اسمهاییم      ما جام جم جهان نماییم

به نظر می رسد «طبیب مدّعی» یا معادل های آن چون کنایه ای در باب برخی شیوخ ناصالح، پیش از حافظ نیز به کار می رفته و او احتمالاً در ضمن بهره گیری از این پیشینه، آن را با آنچه نعمت الله درباره طبابت خود برای خلق گفته در هم آمیخته است. برای مثال به این سخن نجم رازی در یک سده پیش در کنایه به شیوخ کذاب بنگریم: «... و مع هذا از غیرتی که حق را بر خاصگان خویش است تق عزّت به واسطه مدعیان کذاب که درین عصر خود را چون کابلی [= کاولی، گولی، لولی - م] ناکده به طبیبی حاذق فرامی نمایند، بر روی خواص خویش فرو گذاشته است و مدّعی را قبه غیرت صاحب معنی گردانیده تا از نظر نامحرمان این حدیث محفوظ مانند...» (مرصاد ۵۴۳) مدّعیان طبابت به این شیوه را در قدیم «طبیب راه نشین»، «حکیم راه نشین» و نظایر اینها می خواندند. (نک. ح ۴۶۲/۸).

دوا از خزانه غیب: احادیث قدسی و نبوی متعدد مشعر بر آن است، که برخی به نمونه ذکر می شود. حدیث قدسی: قال موسی: یا ربّ من این الداء؟ قال: منی. قال: فالشفاء؟ قال: منی. قال: فما یصنع عبادک المعالج؟ قال: یطیب بانفسهم، فیومئذ سَمیَ المعالج الطّیب. (کلیات حدیث قدسی ۸۴) (موسی گفت: پروردگارا، درد از کجاست؟ فرمود: از من. پرسید: پس درمان؟ فرمود: از من. پرسید: پس بندگان تو

چگونه خود را درمان کنند؟ فرمود: طیب نفس خود باشند. هم از این روست که امروز درمانگر را طیب گویند.) حدیث نبوی: مَا أَنْزَلَ اللَّهُ دَاءً إِلَّا أَنْزَلَ لَهُ شِفَاءً. حضرت رسول به مردی که برای درمان شکم درد برادرش از حضرت دوا خواست فرمود: او را غسل ده. آن مرد دوباره و سه باره باز آمد و گفت: بهتر نشد. بار چهارم حضرت فرمود: صَدَقَ اللَّهُ وَ كَذَبَ بَطْنُ أَخِيكَ. (راست می گوید خدای و دروغ می گوید اشکم برادر تو.) این بار هم به غسل فرمود و بیمار بهبود یافت. خواجه عبدالله انصاری این حدیث را با سلسله راویان آن ذکر کرده است. (رسائل ۱۷۲-۱۷۳) سخن در یقین آوردن به دوا شدن درد از خزانه غیب است، و آن بیمار شفا نیافت مگر آنگاه که موقن به دواى الهی شد. «یقین می باید تا کار زود بر آید.» (همان جا) حضرت علی هم در دعای خود فرمود: يَا مَنْ أَسْمُهُ دَوَاءٌ وَ ذِكْرُهُ شِفَاءٌ... (صحیفه علویه ۲۰۵) نیز حافظ: ز درد دوست نگویم حدیث جز با دوست... (۱۱۸/۳) او همواره بر این است که باید دعوی فروگذار د و به درد درون روی آورد، که لطف دوست در این است و بس: عاشق که شد که یار به حالش نظر نکرد؟... (۶۴/۴) مومیای شکستگی در نالیدن به دردمندی است:

شکسته وار به درگاهت آمدم، که طیب به مومیایی لطف توام نشانی داد

۳. حافظ، در عین این که جای جای گفته که: ... هر جا که هست، پرتو روی حبیب هست (۶۴/۵) بارها این عقیده را نیز که «او» هرگز چهره به هیچ کس نشان نمی دهد بازگو کرده، و پیدا است این دو با یکدیگر متفاوت اند، و پرتو یا فروغ یا عکس و یا آنچه تجلی حق نام دارد چیزی به غیر از ذات اوست. در اینجا هم به متصوفه ای که دم از رؤیت حق در این جهان می زنند تعریض می زند و می گوید: این همه آوازه که از رؤیت و لقای حق یا وصول به او در انداخته اید تصوّر و توهم محض و ادعای کذب است، پس چرا باید انا الحق زد و یا از حضور خود در عرش و بارگاه الهی لافید؟ این در حالی است که بسیاری از عرفا و اهل معرفت و حکمت هم عدم امکان رؤیت و لقا در جهان پیش از مرگ را یادآور شده و هرگونه قول به خلاف این را برخاسته از خیال و وهم یا آرزوی محال دانسته اند؛ محمد غزالی: «و آدمی را ممکن نیست که به چیزی ایمان آرد که وی را جنس آن نباشد؛ که هرچه وی را نمودگار آن نبود، خود وی را صورت آن مفهوم نشود. و برای این است که هیچ کس حقیقت الهیت به کمال نشناسد، إِلَّا اللَّهُ تَعَالَى.» (کیمیا ۱، ۳۵) «حُصْرِي در شطح گوید که: کجا اند محبّان که دعوی می کنند که ما محبّان حق ایم - جَلَّ أَسْمُهُ؟ بگو تا او را کی دید؟ و در کدام موضع

دیدی؟ و در کدام مجلس دیدی، تا او را دوست داشته‌ای؟» (روزبهان، شرح شطحیات ۵۸۷) نسفی بیشتر خلق را موهوم پرست می‌خواند: «بدان که بیشتر آدمیان خدای موهوم و مصنوع می‌پرستند از جهت آن‌که هریک با خود چیزی تصور کرده‌اند و آن متصوّر خود را خدای نامیده‌اند و آن را می‌پرستند، و متصوّر هرکس موهوم و مصنوع آن کس باشد، و با این حال، همه‌روزه عیب بت پرستان می‌کنند.» (زبدة الحقایق ۳۱۳) و شبیه آن از یحیی باخرزی: «اکثر خلق آنند که به زبان مشبّهی رالعنت می‌کنند و خاطر و تصوّر ایشان همه جسم و تشبیه است، که هرکس اله را با خود تصوّر کرده است.» (فصوص الآداب ۳)

و اما در جای خود گفته‌ام که حافظ در موارد متعدد از وصال یا لقای وحدت یافتن با حق ابراز نومیدی می‌کند (و این برخلاف آن چیزی است که معمولاً درباره او می‌گویند). باید توجه داشت که گاهی حتی بزرگترین متصوّفه و عرفا هم در صحبت از وصال، لحنشان به یأس می‌گراید، و لذا مشاهده چنین سخنانی از سوی شاعری که صوفی یا عارف مطابق تعاریف و تلقیهای رایج نیز نیست چرا باید مورد تعجب و تجنّب دوستداران او قرار گیرد؟ به هر حال او به عنوان فردی اندیشه‌ورز که فراوان در احوال خود تدقیق و تأمل می‌کند، حق آن را دارد که گهگاه چنین سخن بگوید، و این را هم می‌توان به حساب صمیمیت او در بیان مافی‌الضمیر گذارد. عراقی می‌گوید: حتی یک دم روی معشوق را ندیده است:

دریغا، رفت عمر من، ندیدم یک نفس رویت

کنون عمری که فایت شد قضا کردن توان؟ نتوان

(کلیات ۲۵۶)

عمر مآشد، دریغ! ناشده ما بر سر کوی تو تماشایی

(همان ۲۹۶)

نیز در یک رباعی:

هرگز بت من روی به کس ننموده‌ست این گفت و مگوی مردمان بیهوده‌ست

آن کس که ترا به راستی بستوده‌ست او نیز حکایت از کسی بشنوده‌ست

(همان ۳۰۷)

البته او گاهی پرسش را به گونه‌ای دیگر نیز می‌کند تا نتیجه‌ای متفاوت بگیرد:

در جهان این شور و غوغا از چه خاست گر جمال خود به کس ننموده‌ای؟

(۲۶۹)

می‌گوید: این درست که معشوقه نقاب از رخ بر نمی‌کشد، ولی این همه شوق و شیدایی جهانیان بی‌چیزی نیست.

سلمان (چون حافظ، عرفانگرا) هم همان می‌گوید که حافظ:

صورت ماهیت رویش نمی‌بیند کسی      هر کسی با خویشتن نقشی مصور می‌کند

(دیوان ۸۲)

ناصر بخارایی چنین پرسش می‌کند:

چون وصل و هجر با تو روانیست، از چه روی

آوازه در جهان فگنی از وصال خویش؟

(دیوان ۳۱۱)

اکنون نمونه‌هایی را از ابیات حافظ که در آنها از تصوّر ناپذیر بودن معشوق سخن گفته است نقل و با ذکر این که فحوای برخی از آنها یأس از امکان وصال و یافتن وحدت با «او» است، بار دیگر تأکید می‌کنم که فقط کسانی این معنای لایح و واضح را در کلام او انکار می‌کنند که معمولاً دوست دارند چهره‌ای همواره یکسان و اندیشه‌ای یکنواخت و ثابت از خواجه به دست دهند، یعنی در این زمینه هم شناختی ناقص و نارسا از او دارند، هرچند او در برخی اشعارش نیز خلاف این را به ظهور رسانده و از وصل و وصول حرف زده؛ سیمای راستین او چیزی است میان این دو یا بر روی هم آمیزه‌ای از هر دو. یکسویه‌نمایان یا یکسره‌سازان افکار و احوال او ظاهراً از یاد می‌برند که حتی برای عرفای بزرگ نیز تجارب عارفانه یا مشخصاً تجربه اوج peak experience معمولاً بر روی یک خط ثابت حرکت نمی‌کند و آنان هم در مورد این گونه لحظات اوج یا احساس یافتگی گاهی دوچار افت و خیز و یا به اصطلاح آزمون و خطا شده یا به بیان دیگر، میان قبض و بسط یا استتار و تجلّی در نوسان بوده‌اند، و لذا معلوم نیست در خصوص شاعری با ویژگیهای اندیشگی و روحی او این گونه یکرویه‌سازی چه انگیزه و خاستگاهی دارد یا راه به کدام دیه می‌برد. خلاصه، خواجه، آن گونه که این بنده می‌شناسد، در مورد این دست احوال نیز میان امید و نومیدی، اثبات و انکار، و یافتن و نیافتن سیر می‌کرده است؛ بنگریم (این ابیات هریک در جای خود شرح شده و خوانندگان برای اطلاع از جزئیات تفسیر نگارنده می‌توانند به غزل‌های مربوط رجوع فرمایند):

هیچم خبر از هیچ مقامی نفرستاد

چندان که زدم لاف کرامات و مقامات

یا من خبر ندارم، یا او نشان ندارد

با هیچ کس نشانی زان دلستان ندیدم



دلبر برفت و دلشدگان را خبر نکرد      یاد حریف شهر و رفیق سفر نکرد...  
 یا بخت من طریق مرّوت فرو گذاشت      یا او به شاهراه طریقت گذر نکرد  
 (به نظر می‌رسد از حیث ارتباط موضوع با تصوّف و این که شاعر ظاهراً وصول به  
 وصال از طریق تصوّف را منکر است قابل قیاس با بیت نخست است، به قرینه دو  
 اصطلاح این فرقه یعنی کرامات و مقامات.)

مُردم ز اشتیاق و درین پرده راه نیست      یا هست و پرده دار نشانم نمی‌دهد  
 برین دو دیده گریان من هزار افسوس      که با دو آینه رویش عیان نمی‌بینم  
 یارب، به که شاید گفت این نکته که: در عالم

رخساره به کس ننمود آن شاهد هر جایی؟

گاهی نیز سخن او گویای سرگردانی و تردید است:

نشان یار سفر کرده از که پرسم راست؟      که هر چه گفت برید صبا، پریشان گفت  
 و اما درباره امکان رؤیت، چنان که اشاره شد، ابیات خلاف اینها و حاکی از روح  
 امید نیز فراوان دارد، چنان که بارها می‌گوید در صورت پاکی آینه (دیده و دل)  
 معشوق قابل مشاهده است، همچون: او را به چشم پاک توان دید چون هلال...  
 (۷۳/۵) نظر پاک تواند رخ جانان دیدن... (۱۳۳/۸)... پاک شو اوّل و پس دیده بر آن پاک  
 انداز (۲۵۸/۷) روی جانان طلبی، آینه را قابل ساز... (۴۷۶/۶) و...

(نیز درباره نومیذیه‌های گهگاهی او در این راه و بیحاصل ماندن تلاشها و  
 جستجوهایش در باب تصوّف و عرفان، نک. ح غ ۱۶۶). قطعاً توجه داریم که از یک  
 دیوان سخن می‌گوییم و از یک حیات که همه چیز در آن هست، از هر اندیشه‌ای و  
 گرایشی و حال و روزی، و به‌ویژه از شاعری که، جز در راه آرمانهای کلی خویش،  
 تعهد به هیچ مکتب و طریقتی بدان گونه که دل‌سپار و سرسپرده آن باشد نسپرده؛  
 شاعری وام‌گیرنده از هر کس و هر جا و هر نحله. (و من، با وامگیری از اخوان ثالث:  
 از این رُوش هم معتبر دوست دارم.)

۴. این هم از سخنانی است فراتر از سطح و ساحت منازعات موجود بشری بر سر  
 رجحان این یا آن طریق و طریقت. هنوز خاتمت کار فرانسیده است تا من و تو  
 حقیقت را چون ما کیانی دست‌آموز میان دو دست خویش بینگاریم و بر سر آن با هم  
 درآویزیم. راه حل فرجامین سپردن سر و دل و فرمان به دست اوست، خواه ما را به  
 وصال خود برساند، و خواه نه. پس نادان مردا که شیفته خود و راه و رسم خویش  
 باشد و غرق «خیال» که با «خیلاء» (= کبر و غرور) از یک ماده است. در غزلهایی که

محتوای اصلی آن نقد صوفی و تصوف و مدعیات و دعاوی متصوفه است، نتیجه گیری نهایی حافظ چیزی در همین مایه‌هاست؛ مثلاً در: خیز تا خرقة صوفی به خرابات بریم... (غ ۳۶۶) که آنجا هم سخن از دعویها و طامات‌بافی‌های صوفیان است، نتیجه‌ای در همین مایه می‌گیرد:

خاک کوی تو به صحرای قیامت، فردا همه بر فرق سر از بهر مباحثات بریم  
و این همان عشق و اخلاص و اتکا و افتخار به خاک پای محبوب است، به جای بروت تافتن و غرور ورزیدن به خویش. آری، این هم نوعی از عرفان است در برابر عرفان بزرگانی چون نعمت‌الله؛ عرفانی که نه شطح و طامات می‌گوید، و نه سر از گریبان اناالحق‌زنی به در می‌آورد. صاحبش هم نه در خانقاه جلوس می‌فرماید، و نه طبیب خلق جهان است. عاشق مؤمن مخلصی است مثل کرورها آدم، همین. اصل دعاوی حافظ با حضرات شیوخ هم همین است.

۵. معرفت: به نظر می‌رسد ترکیبی از علم، حکمت، اخلاق و عرفان مراد است، ترکیبی لاینفک، اگرچه اصل و بنیاد آن عشق و اخلاص و آشنایی دل و جان است، چنان که واژه «آشنا» بیش از هر چیز دارای همین بار معنایی است. برابر نهاده واژه عربی «معرفت» در پارسی از ریشه «شناس» یعنی شناخت، شناسایی و آشنایی می‌آید، و خواجه «آشنا» را به همان معنی و با بار ویژه یاد شده به کار گرفته است.

مَنْ یزید: جمله عربی که در فارسی جانشین اسم شده، مخفّف «هَلْ مِنْ یزید» یعنی آیا کسی هست که زیاده کند؟ آندراج. نوعی از بیع که هر که از دیگر خریداران قیمت زیاده دهد خرید نماید. غیث. حراج، مزایده؛ سنایی، در «تحریمه القلم»:

پس تو در من یزید هر بازار گوهر فقر می‌فروشی خوار

(مثنویها ۸۷)

«وداع وطن و رنج غربت به نزدیک من ستوده‌تر از آن که حسب و نسب در من یزید کردن.» (کلیله ۱۹۵) «این فرزندان را یوسف وار به من یزید آوردند.» (راحة الارواح ۱۱۳) و عبارتی که بیت حافظ بسیار نزدیک به آن می‌نماید، با برخی واژه‌های مشترک: «دل و جانش را در موسم معاملت عشق به من یزید داده.» ظهیری سمرقندی، سندبادنامه ۱۸۲ (دهخدا، با کاست و فزود) در تعریف منقول از آندراج خطایی به نظر می‌رسد، و آن این که «من یزید» مخفّف «هَلْ مِنْ یزید» نیست بلکه این دو در معنی معادل یکدیگرند.

روشن است که در هر مزایده‌ای آن کس که با مورد فروش و ارزش راستین آن

آشناست قاعدتاً برنده می‌شود. در داد و ستد عشق هم آن‌که آشنا با عوالم آن است جان را به عنوان نخستین بها در میان می‌نهد:

اهل نظر دو عالم در یک نظر ببازند

عشق است و داو اوّل بر نقد جان توان زد

البته این معنی هم ممکن است به صورت ایهام در میان باشد که: فروشندگان هم از باب رعایت جانب خریداران آشنا ترجیح می‌دهند با آنان معامله و کالا را نصیب آنان کنند، و در این معنای محتمل، عشق چیزی نیست که در کف هر کس و نا کسی گذاشته شود. به دیگر سخن، در این معامله نه تنها به فروش رساندن چیزی و صرف سود بردن، بلکه ماهیت خریدار هم اهمیت دارد. بنابراین، «اهل نظر» هم می‌تواند خریدار و هم فروشنده را در بر گیرد.

۶. حضرت رسالت می‌گریست که: «ترسم که امّت من شرک آورند؛ نه آن‌که بت پرستند یا ماه و آفتاب پرستند، لکن عبادت به روی و ریا کنند.» (کیمیای سعادت ۲، ۲۰۹) سعدی:

گناه کردن پنهان به از عبادت فاش اگر خدای پرستی، هواپرست مباش

(غ ۲۹، بخش مواعظ)

نیز این بیت شیخ، که به نظر می‌رسد در بیت خواجه فقط دو سه لفظ آن عوض شده است:

هفتاد زلّت از نظر خلق در حجاب بهتر ز طاعتی که به روی و ریا کنیم

(غ ۴۶، همان بخش)

بیت حافظ این فحوی را دارد که: می‌خوردن آشکارا تنها یک گناه است، حال آن‌که صد گناه در خفا بهتر از عبادات فاش برای کشیدن به چشم خلق است. همچنین ممکن است این معنی هم منظور نظر بوده باشد که: گناهانی که در خفا صورت می‌گیرد عملاً و معمولاً شدیدترین آنها هم هست، چون سرقت، زنا، لواطه و غیره، و شاید هم از همین روست که بیت اخیر سعدی و آن حافظ از قویترین ابیات موجود در ذمّ ریاست.

۷. پیراهن یوسف: تلمیح به ماجرای مشهور پیراهن و آغشته شدن آن به خون دروغین به دست برادران حسود (یوسف ۱۸) «پیراهنی بود که ابراهیم را (ع) جبریل از بهشت آورده بود در آن وقت که او را در آتش انداختند. ابراهیم آن را به اسحق داده بود و اسحق به یعقوب داده و یعقوب آن پیراهن را در پیچیده بود در میان پاره‌نی،

یوسف را تعویذی ساخته و در گردن او افکنده. جبریل (ع) آن پیراهن از میان نی بیرون کرد و در وی پوشید.» (قصص قرآن مجید، برگرفته از تفسیر سورآبادی ۱۴۰؛ برای آگاهی از ماجرای پیرهن و دنباله این ماجرای دل‌انگیز، نک. پس از آن). یعقوب با بوییدن پیراهن می‌گوید: همانا من بوی یوسف را می‌شنوم، اگر به بیخردی منسوبم نکنید. (همان کریمه ۹۴)

م: (در: یوسفم) هم می‌توان آن را شناسهٔ اضافی (= یوسف من) گرفت، و هم شناسهٔ مفعولی (= بوی یوسف مرا آید).

ش: نیز همان حالت را دارد و به هردو صورت قابل توجیه است. البته مطابق قواعد دستور قدیم معمولاً شناسه‌ها را در این گونه موارد مفعولی می‌انگاشتند.

غَیور: صیغهٔ مبالغه از «غیرت» (عربی: غَیْرَة) = حَمِيَّت و اَنَفَة (لسان‌العرب) غیور = بسیار غیرت‌دارنده، ناموس‌پرست، بسیار رشک‌برنده یا رشکناک یا رشکن، حسود (دهخدا) دو معنای اخیر قابل تبدیل به یکدیگرند، چه غیور کسی است که غیری را در امور ناموسی یا ننگ و نام بر نمی‌تابد و این خود بدل به حسود می‌شود. و اما «غیور» در اینجا از اوجهای ظرافت ایهام در شعر حافظ و حاوی چند معنی است که هریک حامل نکته‌ای و طنزی دربارهٔ متصوفهٔ مورد نقد و طعن اوست: الف. اهل غیرت، اصطلاح خاص تصوف (دربارهٔ غیرت مُحَبِّ، نک. ح ۵۰/۸، و غیرت محبوب: ح ۷۵/۸). در هر حال، صوفیان خود را ارباب غیرت می‌نامند. ب. حسود و رشک‌بر؛ ارادهٔ این معنی را از آن روی محتمل می‌دانم که صوفیه، اگرچه خود را با همدیگر یگانه و یدِ واحده می‌دانند، ولی مخالفان آنان دست کم عده‌ای را از ایشان متهم به همچشمی و حسد با دیگران به‌ویژه در امر قدرت و نفوذ و شأن و شکوه دستگاه خویش کرده‌اند. همگان می‌دانند که اصل ماجرای یوسف هم از حسد برادران خاست. «قِيلَ لِلْحَسَنِ: أَيَحْسُدُ الْمُؤْمِنُ؟ قَالَ: مَا أَنْسَاكَ بَنِي يَعْقُوبَ؟» (کشف‌الاسرار ۵، ۱۲) (کسی به حسن گفت: آیا مؤمن حسد می‌ورزد؟ گفت: چه چیز [ماجرای] فرزندان یعقوب را از یاد تو برد؟) حافظ خود گاهی «غیور» را به همین معنی آورده است، مثل: عزیز مصر به رغم برادران غیور... (۲۳۷/۵) ج. کنایه از سالک و اهل سلوک، چنان که «غیوران شب» به همین معنی است. (دهخدا) معنای اخیر به هر حال مرتبط با مقولهٔ «الف» است. د. استعارهٔ تهکّمیه یا تسمیه به ضد = بی‌غیرت، بی‌حمیت (به اعتبار دریدن پیراهن کسی و بدن برهنهٔ او را در معرض نگاه نامحرم نهادن) که این معنی نقطهٔ اوج طنز بیت است.

قبا کردن: = پاره کردن (نک. ح ۵/۱۳۳).

پیراهن یوسف، نمادی است از ارزشهای مورد نظر شاعر از عشق، معرفت، ایمان و اعتقاد، چنان که بوی خوش این پیراهن بیناسازنده هر کور و کوردلی است: اِذْهَبُوا بِقَمِيصِي هَذَا فَالْقُوْهُ عَلٰی وَجْهِ اَبٰی يَّاْتِ بِصِيْرًا (یوسف ۹۳) (این پیراهن مرا ببرید و بر چهره پدرم بیفکنید، که بینا خواهد گشت). و اما آدم غیور گاهی گریبان خویش می درد، و شخص فاقد غیرت جامه و پوشش کس و عزیز خویش را. شاعر می گوید: به راستی این چه غیرتی است؟ و من بیم دارم که غیرت حضرات منجر به پاره شدن این پیراهن عزیز شود. مقصود او چیست؟ شاید مراد این باشد که این گونه دعاوی یا دفاع متصوفه از راه و رسم خویش به عکس، در مآل عورتی عریان را از آنچه عشق و معرفت و ایمان و نجات می خوانند به خلق خواهد نمود و آنها را بی اعتبار خواهد ساخت. دریغ است دم زدن اینان از یکچنین عشق و معشوق عزیز و لطیفی. آیا بدین گونه می توان خود را طبیب جهانیان و پیشوای رستگاری آنان خواند، آن هم با این رعونت و این کوس و کرنای دعوی و خود را آگاه از اسرار درون پرده فرانمودن؟ نه، ممکن نیست این راه جز به تباهی ارزشهای اعتقادی منجر شود.

و اما قزوینی پس از این، دو بیت پیایی را افزون دارد:

بگذر به کوی میکده تا زمره حضور      اوقات خود ز بهر تو صرف دعا کنند

پنهان ز حاسدان به خودم خوان، که منعمان      خیر نهان برای رضای خدا کنند

برخی طبعها هم هردو و گاه یکی از این دو را علاوه دارند. نیساری هردو را اصیل دانسته است. اما این نگارنده در درون ساختاری که در باب اجزای آن و نیز ارتباط آنها سخن گفته این دو بیت را بیگانه و حتی موجب خلل می یابد. (نک. سخن پایانی). اما در اینجا هم مطابق معمول توضیحی می دهد.

بیت نخست

زمره: گروه مردم (نک. ح ۷/۱۹۴).

حضور: ظ. ایهام: الف. معنای معمولی؛ ب. اصطلاح عرفانی = حضور قلب (نک.

ح ۷/۱) «زمره حضور» بر روی هم یعنی اهل حضور دل.

اوقات: این نیز ایهامی است میان معنای معروف، و اصطلاح تصوف یعنی جمع

«حال»، در برابر «مقام». (نک. ح ۷/۳۳۳).

بیت دوم

مضمون بسیار نزدیک به رباعی زیر است: «شیخ ما [بوسعید - م] گفت: بلقسم بشر

یاسین بسیار گفتی این بیت:

مهمان تو خواهم آمدن جانانا      متواریک و ز حاسدان پنهانا  
 خالی کن خانه و آ ز پس مهمان آ      با ما کس را به خانه در منشانا  
 (اسرارالتوحید ۱، ۳۱۱)

بیت افزونی مذکور، حاوی طنز (البته از مقوله طیبیت و خوش طبعی، نه بیش) است: مراد دور از انظار حسودان به خلوت خویش راه ده. شاعر به طنز نام این خلوت را همراه با آنچه معمولاً در آن روی می دهد «خیر» یا «عمل خیر» نهاده، و طنز مضاعف در «رضای خدا» برای همان بوس و کنار. و اما «رضای خدا» در مواردی که معشوق مورد خطاب در حقیقت خود حضرت حق است، امکان دارد مشمول «رد گم کردن» باشد، که درباره اش توضیح داده ام. (نک. ح ۶۲/۴).  
 ۸. سعدی:

پرده اگر برافگنی، وه که چه فتنه ها رود

چون پس پرده می رود این همه دلربایت  
 (غ ۱۵، بخش مواعظ)

تا خود برون پرده حکایت کجا رسد      چون از درون پرده چنین پرده می دری  
 (غ ۵۴۳)

حافظ به احتمال از این دو بیت تأثیر پذیرفته، اگرچه مراد من اخذ تأثیر از زبان و صرف قالب مضمون است، و نه اندیشه، زیرا پیداست موضوع سخن حافظ متفاوت است.

حالی: («ی» نسبت) اینجا = در این زمان، هم اکنون؛ معنای دیگر: در حال، در ساعت، فی الفور، در آن زمان، همان دم، در دم (ده خدا) به معنای مورد نظر حافظ، سوزنی:

حالی بر او هر که در آید به سؤالی      آسوده دلی یابد، حالی و مالی  
 (نقل از ده خدا؛ دیوان ۳۵۵ به غلط: یابد و)

به معنای دوم، سنایی:

خال ما بود خصم او حالی      لیک حالی ز خیرها حالی  
 (حدیقه ۸۵)

نظامی:

ره پیش گرفت زید، حالی      می رفت چو باد لایبالی  
 (لیلی و مجنون ۲۳۷)

= حالیا (نک. ح ۶۸/۲).

حافظ گاهی از کارها و کردارهای صوفیان عصر خویش به «فتنه» تعبیر کرده و در اینجا نیز مراد همین است. در مورد حاضر هم می‌توان حافظ را با حافظ تفسیر کرد. پیشتر در شرح بیت ۴ آن را با بیتی از یک غزل او که قضا را در طعن و ذمّ صوفی است سنجیدیم. (غ ۳۶۶). اتفاقاً در آنجا هم از آنچه در اینجا «بسی فتنه» می‌خواند با «باریدن فتنه» از آسمان یاد کرده است:

فتنه می‌بارد ازین سقف مقرنس، برخیز

تا به میخانه پناه از همه آفات بریم

در بیت متن هم می‌گوید: اکنون که هنوز پرده و حجابی هست، صوفیان و شیوخ ایشان این همه فتنه و شرارت به پا کرده‌اند؛ معلوم نیست اگر روزی حریمها برداشته و حجابها دریده شود می‌خواهند چه کار کنند؟ یعنی این هنوز از نتایج سحر است، و به اصطلاح هنوز کجایش را دیده‌ای؟

۹. واپسین تازیانه طعن و تعریض را هم برگزیده گردانندگان معركة تصوف به این شیوه فرود می‌آورد: مثل بیت ۲ که درد درون را از طبیبان کذاب طامات‌باف فروخورد، اینجا هم حدیث از همان درد می‌کند. حتی سنگ هم به ناله درمی‌آید، اما شرح این درد را صاحب‌دلی باید (همچون خود خواجه). آری، باز (به قول شاملو) «سخن از دردی است که ایشان‌اند».

۱۰. حافظ، گهگاه و به گونه‌های گوناگون، سخن از یک اصل تصوف و عرفان گفته که عبارت است از ناپایداری احوال عارفانه، و این که هر حال جز لمحّه‌ای و لمحّه‌ای برق‌گونه و گذرا نیست، و در اینجا آن را با عدم امکان «دوام و صل» بازگو می‌کند، «... یعنی طمع مدار وصال دوام را». (در همین باره، نک. ح ۷/۵). اما این تنها یک بُعد از بیت حاضر است، و بُعد دیگر ابطال ادعای عده‌ای از متصوفه است که بسی اوقات، دست کم در اشعار طاماتی‌شان، چنین وانمود می‌کنند که همواره در کنف لطف محبوب و خفته در دامن وصال‌اند. خواجه اینجا اگرچه امکان وصال را به طور مطلق منکر نمی‌شود، اما همچون بیت اخیر، ثبات و دوامی برای آن قایل نیست. شاه و گدارا هم به ترتیب بدل از معشوق بی‌نیاز و عاشق مفتقر آورده است. فعل «کنند» جمع ولی به معنای مفرد است، که چند بار نظیر آن را به کار برده، و آن در موضعی است که فاعل مفرد است و شناخته همگان، و لذا از فرط بداقت نیازی به مفرد آوردن آن نیست، پس جمع بسته می‌شود، درست مثل: ... گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند، که

نمونه‌هایش هم ذکر شد. (نک. ح ۱/۱۷۹). بنابراین «شاه» در اینجا یکی بیش نیست، و آن هم کسی بجز معشوق نه.

\* \* \*

شعر را شاید بتوان ژرف‌ترین و گویاترین شعر حافظ از جهت تفکر او در باب تصوف و عرفان و تلقی وی از هریک از این دو، و از نظر زبان و بیان استوارترین سخن او خواند. در هر حال کم‌نظیر در تاریخ غزل، و از حیث محتوی، فراتر از مرزهایی است که معمولاً برای این قالب تصوّر می‌شود. به گمان من ظرافت غزل و صلابت قصیده را یکجا دارد. هر بیت آن را جهانی از حرف و حکمت می‌یابیم، تا آنجا که اگر من نمی‌کوشیدم تا سخن دراز نکشد، معلوم نبود حجم شرح سر به کجا می‌زد. ترسیم حدّ و مرز و بیان تفاوت عمده تصوف و عرفان با هم کاری است دشوار، اما اگر به عنوان بیان راه و رسم حافظ قرار باشد از اصل و جوهره عرفان بدون رسوم ظاهر و مقتضیات مسلکی و عملی تصوف سخن بگوییم، مصداق نیکوی آن همین شعر است، که باز نمودی است گویا از تصور و تلقی او از عرفان به شخصی‌ترین و درونی‌ترین مفهوم آن، در عین پرهیز از تصوف به معنای رایج کلمه.

در کلّ غزل، از نظر محتوی و مضمون، دو چیز پا به پای هم پیش می‌رود: غرور - فروتنی، ادعا - اخلاص، صدق - ریا، صوت و صیت و آوازه از خود درافگندن - سر فرود آوردن و درد فرو خوردن و به خدای خود انداختن کار. اگر می‌گویم خواجه به جای انتقادهای همیشگی از صوفیان در اینجا و آنجای اشعار، همه چیز را در شعر حاضر یکجا برون ریخته و یکباره از خجالتشان درآمده از همین روست. ریش درون در اینجا سر باز کرده است.

از نظر این نگارنده، پیوستگی کامل و بی‌خلافی میان ابیات (البته مطابق ضبط خانلری، و نه ابیات برافزوده این یا آن طبع) وجود دارد. غزل اساساً بر پایه تقابل دعویمای صوفیانه (در این شکل و شمایل خاص تصوف) و صدق و اخلاص عارفانه بنا شده، و آنگاه هریک از این دو مفهوم کلی برای خود شاخه‌هایی از نظر موضوع و مضمون پیدا می‌کند، مثلاً بیت‌های ۱ تا ۳ بر مبنای دعوی اصابت نظر در اموری فراتر از درک و داوری بشر، ۴ تا ۶ در توصیه به خلوص و اجتناب از تفاخر و تظاهر، مجدداً بیت‌های ۷ و ۸ در خصوص گفتار و کردار مدعیانه شیوخ - که این بار دیگر ابعادی وسیع از تأثیرات ویرانگر فراگیر (که شاعر به «فتنه» تعبیر می‌کند) می‌یابد، که می‌تواند کلّ



روح ایمان و معرفت را در جامعه و عصر خدشه دار کند. سرانجام بیت ۹ معرف موضع نهایی شاعر در این باره و نتیجه گیری اوست: حتی دل سنگ هم به درد می آید. ملاحظه می کنید که ترتیب کلی ابیات (قطع نظر از امکان پس و پیشی هایی جزئی و بی تأثیر در این یا آن نسخه) کاملاً منطقی و سنجیده است. نیز مطابق شرح ابیات، به گمانم به خوبی معلوم می شود که چرا گفتم آن دو بیت خارج از این ساختار یکپارچه و هدفمند است. می توان پرسید: در یکچنین مجموعه منسجمی از تفکر انتقادی از راه و رسم متصوفه متنفذ و معروف و طرح زیانهای فردی و جمعی آن، این دو بیت با صبغه و لحن عاشقانه و مغالله ای چه می کند؟ آیا به راستی حتی مویی اضافی در این میان می گنجد؟ به گمان من وقتی کل شعر در رویکردی اندیشه مندانه و با این قوت و قدرت از شأن عشق و اخلاص سخن می گوید، دیگر چه نیازی به دو بیتی هست که شعر را به کلی و بی دلیل از مسیر خود منحرف می کند؟ این نیز بعید نیست که خود شاعر نخست این دو را هم گفته باشد ولی در فرصتها و نسخه های بعدی، آنها را به لحاظ عدم تناسب و تجانس با کل ساختار کنار نهاده باشد. آن طنزی که در مورد بیت «پنهان ز حاسدان...» ذکر کردم نیز از مقوله طنزهای سبکتر یا صرفاً شوخ طبعی است و به طبع متفاوت با طنز فخیم و سنگین دیگر ابیات. البته چنانچه قصد توجیه این دو بیت در ساختار شعر به هر تعبیه و تمهیدی در میان باشد، می توان مثلاً آن «میکده» را در مقابل رسوم ظاهر تصوف گذاشت، یا فرضاً «حاسدان» را به یک معنای «غیور» (= حسود) مرتبط انگاشت؛ اگر شما پسندید، من حرفی نخواهم داشت.

امتیاز این غزل تنها در محتوای آن نیست، بلکه محتوی و شکل نیز در موزون ترین و متعادل ترین وجه آن یکدیگر را چون شیر و شکر در بر گرفته اند، بی این که شاعر اصلاً نیازی به هیچ گونه تمهید و تکلفی از نظر عناصر شکلی احساس کرده باشد؛ مع هذا در اینجا شکل هم در همان اوج سیر می کند که محتوی. کافی است برای نمونه نظری به عناصر شکلی در مطلع (کیمیا، خاک، نظر، گوشه چشم) یا بیت ۷ (نمادهای پیراهن، بوی یوسف، قبا کردن و طنز درخشان با معانی «غیور») بیندازیم تا این تناسب معجزه گون را دریابیم.

سرانجام، نکته ای هست که دریغ است بر آن تأکید نشود. دیدیم که عبدالرزاق در رساله اش درباره شاه نعمت الله، و هدایت در ریاض العارفین، چه درک سطحی و غلطی از شعر حافظ از خود نشان داده و آن را ابراز ارادت حافظ به سید پنداشته اند. وقتی به ویژه کسی با فضل و ادب هدایت اینچنین به راه خطا و خلاف مراد خواجه می رود،

باید در پی کشف دلیل برآمد، که به گمان من چیزی نیست جز قرائت هر بیت از شعر به صورت جدا و بدون پیوندهای موجود میان ابیات مختلف در درون ساختاری به نام شعر، و این همان مشکل بزرگی است که همواره و حتی در عصر ما به قوّت وجود دارد، چنان که مظاهر و نمونه‌های متعدد آن را تا کنون مطرح کرده‌ام.

- ۱ شاه‌دان گر دلبری زین سان کنند
- زاهدان را رخنه در ایمان کنند
- ۲ هرکجا آن شاخ نرگس بشکفد
- گلرخانش دیده نرگسدان کنند
- ۳ یار ما چون سازد آغاز سماع
- قدسیان بر عرش دست افشان کنند
- ۴ ای جوان سروقد، گویی بزن
- پیش ازان کز قامت چوگان کنند
- ۵ عاشقان را بر سر خود حکم نیست
- هرچه فرمان تو باشد، آن کنند
- ۶ مردم چشمم به خون آغشته شد
- در کجا این ظلم بر انسان کنند؟
- ۷ پیش چشم کمتر است از قطره‌ای
- آن حکایتها که از طوفان کنند
- ۸ عید رخسار تو کو، تا عاشقان
- در وفایت جان خود قربان کنند؟
- ۹ خوش برآ با غصّه، ای دل، گاهل راز
- عیش خود در بوته هجران کنند
- ۱۰ سر مکش، حافظ، ز آه نیم‌شب
- تا چو صبحت آینه رخشان کنند

۱. مضمون احتمالاً متأثر از سعدی است، اگرچه شیخ با حسن تعلیلی ظریف، علت خلوت‌گزینی زاهدان را دلبری کردن شاه‌دان دانسته، یعنی زاهدان گوشه گرفته‌اند تا از تاراج دنیا و دین (همه چیز) خود به دست این زیبارخان پیشگیری کنند: گر شاه‌دان نه دینی و دین می‌برند و عقل پس زاهدان برای چه خلوت گزیده‌اند؟

مؤلف مصباح الهدایة می گوید: هرگاه «شاهد» به صورت مطلق و مفرد بیاید، مراد حق است، و اگر به صیغه جمع [مثل بیت حاضر - م] باشد خلق، یعنی زیبارخان بشری، مراد است. (۱۴۱) اما این ظاهراً قاعده‌ای قطعی و بی‌خلاف نیست، زیرا صیغه جمع در فاعل و فعل در مواردی به جای مفرد به کار رفته است. (نک. ح ۱/۱۷۹). در اینجا به قرینه بیت‌های بعد نیز «شاهدان» به نظر می‌رسد به جای «شاهد» (محبوب مورد نظر) آمده باشد، البته باز الله اعلم.

رَخنه (کردن): سورخ، شکاف دیوار یا روزنه؛ [مجازاً] عیب و فساد (دهخدا) در معنای اخیر، اغلب در مورد امور اعتقادی، مثل دین، ایمان، زهد و عفاف به کار می‌رود.

۲. شاخ نرگس: به نظر من مراد ساقه گل نرگس است، و نه شاخه به معنای معروف که شامل تعدادی گل و برگ است. ساقه نرگس بی‌برگ، سبزرنگ، میان تهی و نی‌مانند است. (گرامی، گل و گیاه ۳۷۱) همین ساقه است که در نرگسدان و هر ظرف دیگر می‌گذارند. استعاره شاخ نرگس برای معشوق، هم از جهت رخسار گل‌گونه و چشمان نرگس‌وار اوست و هم قامت راست همچون ساق این گل و شاید هم سرسبزی. نرگسدان: چشم زیبارخان را از آن روی چنین تعبیر کرده که آنان معشوق شاعر را به دلیل منتهای جمال و عزّت به همان گونه در چشم خود جای می‌دهند که شاخ نرگس را در ظرف خود. پیداست این تشبیه با تفضیل معشوق بر این گلرخان نیز همراه است. نرگسدان به معنی گلدان و جای نرگس در زمانهای پیش از حافظ به کار می‌رفته است؛ خاقانی:

هر زمان از بیم نارالله ز نرگسدان چشم      کوثری بر روی و موی چون سمن بگریستی

(دیوان ۴۴۱)

منم از گل، به گلین رطل خورم گلگون می

کو برم جام زر ایمه، که نه نرگسدانم

(همان ۷۸۱)

(ایمه = اکنون، این دم؛ معین) مولانا، با تشبیه چشم به نرگسدان:

چه دارد در دل آن خواجه که می‌تابد ز رخسارش؟

چه خورده‌ست او که می‌پیچد دو نرگسدان خمّارش؟

(کلیات ۳، ۸۶)

امشب، ای دلدار خواب‌آلود من      خواب را رانی ز نرگسدان، بلی

(۶، ۱۷۰)

ش: شناسه متعلق به «نرگسدان» (= دیده خود را نرگسدان او می کنند).  
 ۳. ظاهراً می خواهد بگوید یار او موجودی آسمانی است، خواه این یار معشوق آسمانی باشد، و خواه بدل از او قرار گرفته باشد.

۴. گویی بزن: اینجا = آزمونی کن، قدمی بردار؛ احتمالاً می خواهد بگوید: دلی از ما به دست آور، پیش از آن که پیر و ناتوان شوی و قامت راست سروگونه تو همچون سر چوگان خمیده شود و کاری از تو برنیاید.

۶. آغشته: بر وزن واگشته، آلوده و تر کرده و آمیخته باشد. (برهان) در دو فرهنگ قدیمی لغت فرس و صحاح الفرس حرکت «غ» ذکر نشده، اما دهخدا مثل برهان به فتح ضبط کرده. معین به فتح و کسر هر دو آورده، که به نظر می رسد کسر را از جهت تداول در زمان ما قید کرده باشد. آغشته: الف. آلوده؛ فردوسی:

چو بهمن برادرش را کشته دید زمین زیر او چون گل آغشته دید

(شاهنامه، بروخیم ۱۶۹۵؛ مسکو ۶، ۲۸۴)

ب. آمیخته: «[اهلیج را] چون با شکر و ترنجبین خورند [...] باشد که اندر آب آغشته خورند.» (الابینه، نسخه عکسی به اهتمام زلیگمان ۱۴) ج. خیسانده: «چون به پشیمی به زیر برگیری اندر آب موزد آغشته، خون بازگیرد.» (همان ۱۰۰) (فرهنگ تاریخی زبان فارسی، بخش اول، آ-ب) گفتنی است که هر سه معنای مذکور برای این واژه در بیت مناسب است.

انسان: ایهام: الف. آدم، بشر؛ ب. انسان العین (= مردم چشم) درباره «مردم چشم» پیشتر توضیح داده شد. (نک. ح ۵۵/۱). مردمک چشم در برخی زبانها از نظر لفظ و معنی مشترک است. در پارسی: مردم یا مصغر آن مردمک، در عربی: انسان، و نیز لعبة (= لعبت در پارسی) در ترکیب لعبة العین، و در انگلیسی pupil یا pupil of the eye، که آن هم به مردم و انسان بسیار نزدیک است، زیرا به معنی دانش آموز، دانشجو در کالج و امثال اینهاست، و جالب توجه این که همیشه با واژه puppet به معنی لعبت، عروسک یا کلاً بازیچه، که درست مثل معادل عربی آن (لعبت) است، و این تسمیه هم از جهت حرکت و تحرک بازی گونه مردمک چشم است. (با استفاده از Webster's Third New International Dictionary) انسان العین: از آن روی بدین نام خوانده اند که آدمی خود را در آن می بیند. ذوالرمة گفته:

وَإِنْسَانٌ عَيْنِي يَحْسِرُ الْمَاءُ تَارَةً فَيَبْدُو، وَتَارَاتٍ يَجُمُّ فَيَغْرُقُ

(در مردمک چشم من باری آب فرومی رود و بیرون می آید و بارها آب در آن

چندان جمع می شود که آن را غرق می کند.) (ثعالبی، ثمارالقلوب، ترجمه انزابی نژاد ۴۸) ایهام مشابه حافظ از سعدی:

چشم نابینا، زمین و آسمان      زان نمی بیند که انسانیش نیست

(غ ۱۱۸)

۷. پیش چشمم: ایهام: الف. به چشم من، در نظر من؛ ب. پیش اشک چشم من، در برابر گریه من، چنان که می گوید:

گریه حافظ چه سنجد پیش استغناى عشق؟

کاندین طوفان نماید هفت دریا شبنمی

۸. عید: چنان که از بیت برمی آید، ناظر به عید قربان یا اضحی است. از «عید رخسار» یار مراد عید همیشگی عارفان است. اهل تصوف و عرفان می گویند: عید ما در برابر دو عید مسلمانان و زاهدان (که تنها سالی دو بار است) دایمی است، و در این باره به «حال» عارفانه نظر دارند، چنان که سنایی می گوید:

عارفان در دمی دو عید کنند      عنکبوتان مگس قدید کنند

مراد او این که عید و بهشت عارفان دایمی و حتی در هر دم و بازدم است، در حالی که تکیه بر گذشته کردن و نقد حال را وا گذاشتن در حکم مگس خشک کردن عنکبوت و گذاردن آن برای روز مباداست. مولانا نیز:

سالی دو عید کردن، کار عوام باشد      ما صوفیان جان را هر دم دو عید باید

(کلیات ۲، ۱۷۸)

حافظ هم عید رخسار یار یا عید عاشقان را به صورتی پوشیده در برابر عید زاهدان گذارده است.

قزوینی بیت را ندارد، اما نیساری آن را اصیل دانسته است. به هر حال بیتی حافظ وار به نظر می رسد.

۹. خوش برآمدن (با): هیچ یک از فرهنگهای قدیم و جدید (تا آنجا که من دیده ام) و حتی معین و دهخدا، یکچنین عبارت فعلی را بدین صورت و معنی ضبط نکرده اند. دهخدا «برآمدن با» را بدین معنی دارد: برابری و مقاومت کردن، همالی یا غلبه کردن بر (یادداشت مؤلف). اما من گمان می کنم «خوش برآمدن با کسی یا چیزی» بر روی هم و به معنای خاصی است که ضبط آن ضروری می نماید. معنای استنباطی اینجانب چیزی از این دست است: خوش بودن یا نشستن با کسی یا در محفلی، و عمل و رفتار مناسب با آن کس یا آن جمع داشتن یا به درستی تا کردن با هر کس. مثلاً دولتشاه

سمرقندی، قضا را در صحبت از حافظ، پس از مقداری تعریف و تمجید از خُلق خوش، خوش‌مشربی و خوش‌صحبتی او، می‌گوید: «با همه کس خوش برمی‌آمد.» (تذکرۃ الشعراء ۳۰۳) این البته غیر از «خوش برآمدن (از)» در این بیت خواجه است، که معنای به خوشی بیرون آمدن است:

بده کشتی می تا خوش برآیم      ازین دریای ناپیدا کرانه  
سعدی در مجلس اول، دربارهٔ شمع: «حاضران مجلس با او خوش برآمده هر کس به مراعات او کمر بسته...» عراقی:

کجایی، ساقیا؟ جامی به من ده      که یک دم با حریفان خوش برآیم  
( کلیات ۲۴۳ )

خواجو:

یک نفس خواهم که با گل خوش برآیم در چمن      لیک نتوانم ز دست بلبل بسیارگوی  
( دیوان ۷۶۲ )

اهل راز: عارفان عاشق، چنان که می‌گوید:

رباب و چنگ به بانگ بلند می‌گویند      که: گوش هوش به پیغام اهل راز کنید  
بوته: احتمالاً مشتق از ایرانی باستان vi-taka = ذوب، مادهٔ مذاب، مرکب از vi (پیشوند) و taka از ریشهٔ tak = تاختن، جاری شدن؛ عربی دخیل: بوته، بوتهٔ، بودقه، بوتهٔ (فرهنگ ریشه‌شناختی) کوره و ظرفی از گل حکمت که آتش در آن کارگر نشود و برای گداختن طلا و نقره و آهن و غیره به کار می‌رود؛ فردوسی:

اگر نیستم من ستم یافته      چو آهن به بوته درون تافته

(شاهنامه، بروخیم ۱۳۲۳)

(فرهنگ تاریخی) اما عیش کردن در بوتهٔ هجران از آن جهت است که همچنان که زر و سیم در کوره خلوص می‌یابد، عاشق هم در آتش هجران آبدیده و خالص می‌شود. همچنین ممکن است ناظر به رجحان هجران و فراق بر وصال نیز باشد. برخی عرفا فراق را برتر از وصال دانسته و از «فراق مرجح بر وصال» یاد کرده‌اند. (در این باره، نک «وصال - فراق» در: ح ۶۳/۷).

خوانش «عیش خود» و «عیش، خود» هر دو جایز است.

۱۰. آه نیم‌شب: خاقانی:

شب بیش زنند عاشقان آه      شب پیش رود عروس زی شاه

(تحفة العراقین ۲۲۹)

ت: شناسهٔ اضافیِ مقدّم واقع شده (= چون صبح، تو را آینه) که به نثر امروز چنین می‌شود: تا چو صبح، آینه‌ات را... (همچنان که در بیت ۲ «ش» چنین حالتی داشت.)  
 آینه: استخدام دارد: الف. در مورد صبح، عبارت از خورشید؛ ب. در خصوص انسان، استعاره از دل.

آینهٔ صبح: فراوان به معنی خورشید آمده؛ کمال اسمعیل:

تا ز زنگار فلک آینهٔ صبح دمید      هم بر آن گونه که از آینه زاید زنگار

(دیوان ۹۹؛ فرهنگ اصطلاحات نجومی)



- ۱ گفتم: کی ام دهان و لبِت کامران کنند؟  
گفتا: به چشم، هر چه تو گویی، چنان کنند
- ۲ گفتم: خراج مصر طلب می کند لبِت  
گفتا: درین معامله کمتر زیان کنند
- ۳ گفتم: به نقطه دهنِت خود که برد راه؟  
گفت: این حکایتیست که با نکته دان کنند
- ۴ گفتم: صنم پرست مشو، با صمد نشین  
گفتا: به کوی عشق، هم این و هم آن کنند
- ۵ گفتم: هوای می کده غم می برد ز دل  
گفتا: خوش آن کسان که دلی شادمان کنند
- ۶ گفتم: شراب و خرقه نه آیین مذهب است  
گفت: این عمل به مذهب پیر مغان کنند
- ۷ گفتم: ز لعل نوش لبان پیر را چه سود؟  
گفتا: به بوسه شکرینش جوان کنند
- ۸ گفتم که: خواجه کی به سر حجله می رود؟  
گفت: آن زمان که مشتری و مه قران کنند
- ۹ گفتم: دعای دولت او ورد حافظ است  
گفت: این دعا ملایک هفت آسمان کنند

۱. کی ام: (قزوینی: کیم) «م» شناسهٔ مفعولی است که مقدّم واقع شده (= کی دهان و لبِت کامرانم می کنند، یا: مرا کامران می کنند؟) اما مصطفی مقرّبی «کیم» (kayam = که ام = که مرا، در کاربرد گویشی) را درست می داند و پیشنهاد می کند. مطابق این خوانش، جمله بدین معنی خواهد بود: گفتم: آیا دهان و لبِت مرا کامران می کنند؟ بدین سان دیگر صحبت از «کی» و «چه وقت» نیست، بلکه موضوع بر سرِ کامران کردن یا نکردن است. استدلال ایشان این است که اگر «کی» زمان بگیریم مصراع دوم جواب مصراع اول نخواهد بود، و این جواب قاعدتاً باید از جنس زمان، مثل: هم اکنون، فردا، وقت

دیگر (در حالت اثبات) یا: هرگز، هیچ وقت (در حالت نفی) باشد. («بیتی از حافظ»، حافظ‌شناسی، دفتر ۳، ۱۳۶۵، ص ۲۰-۲۶). این نظر یا پیشنهاد، تا آنجا که این نگارنده در جریان است، با حسن قبول یا استقبال روبرو نشد. اسلامی ندوشن نیز در پاسخی به صورت نامه چنین گفت که (نقل به معنی برای رعایت اختصار): من، حتی به فرض صحت «کیم»، اگر نی هم لای ناخنم بکنند حاضر به چنین خوانشی نخواهم شد. ایشان در حقیقت آن را مغایر با بیان فصیح و هموار خواجه دانسته‌اند. (نشر دانش، س هفتم، ش سوم، فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۶، ص ۷۳-۷۴). این نگارنده، خوانش معمولی یا همیشگی را ترجیح می‌دهد، زیرا به احتمال قوی، معشوق (یا شاعر) عمداً به گونه‌ای پاسخ می‌دهد که منطقاً جواب سؤال عاشق نیست. همچنین به نظر بنده می‌رسد که این بیت تنها موردی در کل شعر نیست که معشوق جواب درست یا مستقیم یا متناسب با سؤال یا قول عاشق یا شاعر نمی‌دهد. حال از این جهت که بحث این نگارنده مقوله‌ای ساختاری و نیازمند بررسی ابیات به صورت کلی و یکجاست، پاسخ دقیقتر خود را درباره این بیت نیز به مکان مناسب آن موکول می‌کند. (نک. سخن پایانی؛ ضمن این که در آنجا توضیح بیشتری را هم درباره معانی ابیات، افزون بر آنچه در بخش شرح ذکر شده است، خواهید دید).

در اینجا «کام» در «کامران» و «چشم» هر دو دارای ایهام با نام دیگر اعضای بدن در بیت‌اند.

۲. خراج: خوارزمی: خراج مالیاتی است که از زمینهایی که بر اثر صلح به دست آمده است گرفته می‌شود. (ترجمه مفاتیح العلوم ۶۱) (برای اطلاع بیشتر، نک. انوری، اصطلاحات دیوانی دوره غزنوی و سلجوقی ۹۶-۹۸).

خراج مصر: ثعالبی: در کلانی و بسیاری، به مالیات مصر مثل زنند. ابوخطاب گفته: گاه شده که از مصر چهار هزار دینار مالیات به دست آمده. (ثمارالقلوب، ترجمه پارسی ۱۸۰) زکریای قزوینی، درباره بالا آمدن آب رود نیل: «چون آب به شانزده ذراع می‌رسد خراج بر اهل مصر واجب می‌گردد و چون بر این مقدار زیاده می‌گردد ارزانی و سعت در همه چیز پیدا آید [...] و آن روز که آب به شانزده گز برسد، روز عید و یوم‌الزینة اهل مصر باشد.» (ترجمه آثارالبلاذ ۱، ۳۴۶-۳۴۷) در قصیده‌ای از حافظ از خراج چین هم (که به اندازه خراج مصر مشهور است) سخن رفته است. (دیوان ۲، ۱۰۳۰)

۳. نقطه - نکته: بارها دیده‌ایم که دهان را از حیث کوچکی به نقطه (یا جوهر فرد، یا

حتی هیچ و نقطه موهوم) مانده کرده‌اند. اما «نکته» هم از جهت کوچکی ظاهری و تمرکز بر چیزی خاص، شباهت یا قرابت به «نقطه» دارد. خواجه نقطه دهان یار را، چه از حیث اهمیت و ارزش جمالی و چه از لحاظ عمق و جزالت سخنی که از این نقطه بیرون می‌آید، نکته‌ای دانسته که جز نکته‌دانان کسی به آن راه نمی‌برد. سلمان «نقطه دهان» یار و «نکته میان» او را در برابر هم قرار داده است:

در نقطه دهان تو چندین لطایف است      در نکته میان تو چندین دقایق است

(دیوان ۴۳۰)

۴. میان «صنم» و «صمد» در ظاهر تضاد هست، چون این مربوط به ایمان و آن برخاسته از کفر است (همچنان که شکل دیگری از این تضاد را نیز در بیت ۶ میان «شراب» و «خرقه» مطرح کرده است.) در اینجا هم این دو را با هم جمع شدنی، یا دست کم هر کدام را در جای خود روا و بجای می‌داند، زیرا صنم به یک تعبیر همان معشوق و بدل از حضرت حق (در نظرگاه عاشقانه - عارفانه) است. عشق اساساً راه به یگانگی می‌برد و تضاد یا ناسازی نمی‌شناسد و تضادها را در مجموعه‌ای سازگار با هم گرد می‌آورد.

خانلری احتمال می‌دهد که «صمد» به طریق ایهام اشاره‌ای به نام خواجه مورد نظر، و او همان «عبدالصمد» باشد که در شعر دیگر او آمده است: «غزل ۱۹۳ به نظر می‌آید که در تبریک جشن عروسی او باشد.» (دیوان ۲، ۱۲۴۹) (نیز نک. ح ۱۸۶/۸).

۶. شراب عشق و خرقه زهد به ظاهر ضدّ هم‌اند. شاعر هم همین را می‌گوید، اما پاسخ معشوق این است که تنها یک مذهب هست که تضاد و تفاوت در آن راه ندارد و زهد و عشق (یا دین و عرفان) در آن می‌توانند با هم سازگار و یگانه باشند، و آن طریقت پیر مغان است. (در مورد پیر مغان دیده‌ایم که او چگونه از بالا و با نظری جامع و شامل به اموری می‌نگرد که در ظاهر و با نگاه سطحی یا افقی به نظر تضاد یا خطا می‌آیند. (از جمله ۱۰۱/۳) تضادّ صوری شراب و خرقه در این بیت حافظ نیز با هم به یگانگی می‌رسند:

خرقه زهد و جام می، گرچه نه درخور هم‌اند      این همه نقش می‌زنم، از جهت رضای تو

آری، شراب و خرقه، دو سوی پارادوکسی است که نظیر آن را در بیت ۴ میان صنم و صمد دیدیم، و، چنان که در جای خود بیان داشته‌ایم، پارادوکس یا شطح در بینش وحدت‌گرایی عرفانی بیشترین اهمیت را دارد. (نک. ج ۱، ۱۷۵ - ۱۸۶).

۷. گمان می‌کنم حافظ شوخی و طبعی هم با خواجه ظاهراً پیر چاشنی کار کرده:

سر پیری و... به هر حال به حجله رفتن پیرمردها هم برای خودش عالمی دارد. باری، مشکل و مانعی هم ندارد؛ نفس یار جوان که به خواجه بخورد، فی الفور جوان می شود: گرچه پیرم، تو شبی... (۳۲۸/۶)

۸. خواجه: با توجه به کاربرد این واژه در برخی مصطلحات نجومی مربوط به ستاره مشتری، همچون خواجه اختران، خواجه هفت اختر و خواجه اجرام، احتمالاً ایهامی هم در آن (اگرچه قدری پوشیده) منظور شاعر بوده است. (در مورد اصطلاحات مذکور، نک. مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۲۳۹).

مشتری: «سعد بزرگ است از معتدلی مزاجش. دلیل کند بر دینها و مساجد و مدارس و صوامع و خیرات و صدقات و کرم و بردباری و دین مسلمانی [...] و راست گفتن و مستوری و عدل و انصاف و صلاح و زهد [...] و بر دوستی و وفا و شرم [...] و در نکاح راغب بودن [...] و صورتش مردی بود بر کرسی نشسته، جامه ملمّع پوشیده از سبز و سرخ و زرد، و به دست راستش تسبیح و مهر و به دست چپش کمان.» (نوادرتبادر ۵۲-۵۴) آیا می توان تصوّر کرد که شاعری چون حافظ در مدح خواجه موصوف به هیچ یک از این مناسبات نظری نداشته است؟ مشتری: Zéos, Jupiter (فرانسوی - یونانی) زاوش و هرمزد و اورمزد و رامش نامهای فارسی آن است، و نام دیگر برجیس است [...] بزرگترین سیاره منظومه شمسی است و مدار آن بین مدار مریخ و مدار زحل است. قطر مشتری بیش از ۱۱ برابر زمین و جرم آن در حدود ۳۱۸ برابر جرم زمین و  $\frac{1}{1045}$  خورشید است [...] در اسطوره ها و نزد شاعران کهن، خدای خدایان محسوب شده است. او پدر خود زحل (= ساتورن) را از فرمانروایی جهان خلع کرد و بدون رقیب، سلطنت بر قله المپ و جهان را به خود اختصاص داد [...] در نجوم احکامی، مشتری «کوکب قضات و علما و اشراف و اصحاب مناصب و ارباب نوامیس و ترسایان است.» (شرح بیست باب ملامظفر - منسوبات کواکب) به علت سعد بودن مشتری، سعد اکبر [= نیک بزرگ، در برابر سعد اصغر = نیک خرد، یعنی زهره - م]، سعد فلک، سعد آسمان، سعد گردون، سعد موفّا، سعد السعدود، کوکب سعد یا کوکب سعادت، القاب و وصفهای دیگری است برای آن. (مصفی، پیشین ۷۳۵-۷۳۷، که شواهد متعدد هم از متون در باب هریک از این اوصاف داده است.) اما در مورد ماه، گفتنی است که هم سعد است و هم نحس (مثل عطارد) و بستگی دارد که با کدام اختر قران کند؛ اگر با مشتری باشد (مثل اینجا) سعد، و اگر با زحل باشد نحس است، چنان که «قمر در عقرب» به معنای منتهای نحوست، حتی در محاوره آن قدر به کار رفته که

به یک اصطلاح زبانی بدل شده است.

قران: در نجوم، حالاتی هست از گرد آمدن (Conjunction) اختران، که از چگونگی هر کدام حکم بر سعد یا نحس می‌شود. این گرد آمدن را «قران» می‌گویند، و حکم هر قران را هم «نظر» می‌نامند، خواه نظر سعد و خواه نحس. (نک. «نظر» در: ح ۲۰۰/۱). این قران و نظر در یکی از حالات دهگانه است: تثلیث، تربیع، تسدیس، مقابله، مقارنه، احتراق، مجاسده، شرف، هبوط و زوال. ابوریحان: «قران گرد آمدن بود. و این، دو ستاره را باشد آنگه بیشتر، هرگاه که به یک جای گرد آیند از درازای برج، و لکن قران مطلق بر گرد آمدن زحل و مشتری افتد.» (التفهیم ۲۰۷) قران در مقابل اتصال یا انصراف است و بین دو کوکب که یکی در مدار بالاتر و دیگری در مدار پایین تر است روی می‌دهد. این دو کوکب چون در یک برج به یک درجه رسند، در نجوم احکامی، آن دو را متصل یا مقترن گویند. (مصفی، پیشین ۵۸۰) ابوریحان می‌گوید: «قویترین [قران] مجامعه است که هم برج بود.» (التفهیم ۳۴۶) ذکر مشتری و مه از یک جهت نیز شایان توجه است: ماه را معمولاً برای طرف زیباتر و ظریفتر یعنی عروس به کار می‌برند و مشتری را برای درشت‌هیکل‌تر یعنی داماد، که در ضمن «خریدار» آن زیباست. یک جهت دیگر را هم با استفاده از مطلب ابوالفضل مصفی می‌افزایم: قران مشتری و ماه، تزویج را مخصوصاً جایز است. (پیشین ۵۸۸، که بیت حافظ را هم به شاهد داده است).



یکی از دو شعر حافظ در صنعت «سؤال و جواب» است. (دیگری: گفتم غم تو دارم... غ ۲۲۷). البته این از حیث وزن و مرتبه هنری به پای آن نمی‌رسد، ضمن این که مختوم به مدح هم هست، در حالی که آن یکی تماماً تغزل ناب و یکدست است. غزل حاضر، از حیث ساختار، بی‌شبهت به قصیده نیست و به نظر می‌رسد چند بیت نخست تا حدودی به تغزلاتی شباهت دارد که بهانه‌ای برای ورود به مدح ممدوح قرار می‌گیرند. همین موضوع که شعر در واقع تهنیت‌نامه عروسی یکی از خواجگان زمان است قدری از ارج آن کاسته، اگرچه از نگاهی دیگر به هر حال نشان‌دهنده جلوه‌ای از جلوه‌های زندگی واقعی در شعر حافظ است، زندگی که با همه نیک و بدها، فراز و فرودها و شادیا و غمهای آن در غزل او بسی بیش از غزلهای دیگران در جوشش است، چنان که در جای خود بشرح‌تر بیان کرده‌ام. (ج ۱، زیر عنوان «مکان و

زمان در سلوک شعر» ۹۱ به بعد)

و اما درباره چگونگی پاسخهای معشوق یا مخاطب فرضی شاعر به وی، در ضمن توضیح بیت ۱ به اشاره‌ای بسنده و سخن مشروح‌تر را به اینجا موکول کردم تا بتوان نظری یکجا به چند بیت در چهارچوبی سنجشی انداخت، و شاید بشود نتیجه‌ای کلی درباره این طرز جواب گرفت. اگر چنین چیزی ممکن شود آنگاه می‌توان گفت که شاعر آن پاسخها را با تعمّد و تمهید و طراحی قبلی بدان گونه از کار درآورده تا کمابیش خارق عادت و فراتر از منطق معمول سؤال و جواب باشند، حال به هر انگیزه‌ای مثلاً خلق طنز، تحقیر یا دست به سر کردن شاعر یا تغییر دادن موضوع صحبت از سوی معشوق، ایجاد شگفتی یا اندیشه بیشتر در خواننده و... حال اگر به این نکته توجه داشته باشیم که خواجه در غزل مشابه نیز چنین تمهیداتی را به کار بسته است، آنگاه دیگر قضیه جنبه تصادف یا عدم اشعار شاعر و امثال اینها به خود نخواهد گرفت، بلکه به جرأت می‌توان از نوعی بنمایه (موتیف) مشخص و بر همین مبنا در غزل حاضر سخن گفت. (در زیر، تنها به ابیاتی می‌پردازم که بیشتر توضیح نشده‌اند.)

ب ۱. وقتی در پاسخ به این که «چه وقت به من بوسه خواهی داد» می‌گویند «بر روی چشم، هرچه تو بفرمایی» اگر چه یک معنی آن هم می‌تواند این باشد که «هر زمانی که تو تعیین کنی» اما این بیشتر حالت حمل بر صحت از طرف مخاطب معشوق یا خواننده شعر دارد، و در هر حال نمی‌توان آن را پاسخی ساده و سراسر برای پرسش انگاشت. بنابراین می‌توان احتمال داد که قصد معشوق ندادن پاسخ، تعیین نکردن زمان و به اصطلاح از سر باز کردن است. نهایت این که مثلاً بگوییم دلدار با همان ادب خطاب و در عین حال توداری خاص شرقیان در هنگام تکلم، به یک معنی، وعده مساعد می‌دهد و به معنی دیگر با رندی هرچه تمام‌تر اصلاً وعده‌ای نمی‌دهد، مثل این که بخواهند جوانک عاشق نازکدل و در عین حال زودباوری را عجالتاً راضی کنند تا دیگر دنبال حرف خود را نگیرد. سائل ممکن است با چنین لحن لطیفی مأخوذ به حیا یا دوچار محذور اخلاقی شود و به اصطلاح، دیگر دَمَش را نیاید. اما این از یک جهت دیگر هم در حکم مَچَل کردن طرف است، و آن این که لب و دهان، خودشان کاره‌ای نیستند تا کاری را بکنند یا نکنند، و اختیار با صاحب آنهاست، که فعلاً قصد دادن پاسخ درست ندارد. در جای دیگر، وقتی به معشوق می‌گوید از طره او گرهی نگشوده، پاسخی می‌دهد مؤید عرض این نگارنده: گفتا منش فرموده‌ام تا با تو

طراری کند (۱۸۶/۴).

ب ۲. موضوع قدری ساده تر است: شاعر ظاهراً از خیر تعیین وقت بوس و کنار گذشته است. پس صحبت از گرانی نرخ آن می کند، یعنی: قدری از این قیمت لایطاق پایین بیا. باز جواب به وجهی دیگر است: مع هذا هرچه بگویم کم گفته ام و ضرر نخواهی کرد.

ب ۳. باز سخن در حول و حوش لب و دهان است، و شاعر مسأله سومی را طرح می کند، بدین سان که پس از منتفی شدن وقت کام دهی و تخفیف بهای آن، می خواهد بداند آیا با وجود این اوضاع باز کسی هست که از پس مشکل برآمده و راهی به دهان دوست و کام خویش یافته باشد؟ اما این بار کار آشکارا به خرد کردن پرسنده می کشد: تو کوچکتر از آنی که از چنین چیزی بپرسی و پاسخ نخواهی. سخن شاعر این بار بر سر یک نقطه نامحسوس یا نکته درک ناپذیر است و ظاهراً وارد «معقولات» شده. پاسخ هم سخت تر از پیش است. نمی دانم، شاید دلدار دیگر برآشفته یا سؤال را حمل بر فضولی کرده است. پاسخ از جهت تجارب رایج در چنین روابطی نیز نباید بهتر از این باشد، چون مگر وقتی از محبوبی بپرسند «آیا کسی دیگر از تو تا کنون حظی برده» باید متوقع پاسخی دلچسب تر هم باشند؟ عاشق باید حدّ خود بشناسد و زبان به فراتر از آن دراز نکند. شاید این معشوق دارای عاشقان بی شمار باشد، و در این صورت آیا او ملزم است به هر سؤالی در باب رابطه اش با دیگران پاسخ دهد؟ پس به سادگی می گوید: این را با نکته دان می توان بازگفت، و نه با تو.

ب ۵. باز در پاسخ به جای تأیید یا ردّ این سخن که هوای میکده غم زداست، با لحنی که گویی این مهم نیست، از چیزی دیگر تعریف و تمجید می کند، اگرچه به یک معنی، بی ارتباط به سخن شاعر نیست: مگر میکده چیزی بجز عالم دل، عشق و صفای باطن است؟

البته در قسمت مدحی نیز شاهد همین حال و هوا در پاسخها هستیم، اگرچه نه اهمیت آنها به اندازه مسایل مطرح شده در ابیات قبلی است، و نه صعوبتی در درک آنها هست. مثلاً در بیت ۸ در مورد زمان حجله رفتن خواجه باز پاسخ دقیق و درستی داده نشده بلکه به زمان قران مشتری با ماه احاله گردیده، و این به تعبیری همان است که می گوئیم: مشکل دو تا شده. در بیت آخر هم پاسخ خالی از دوپهلویی و ابهام نیست: وقتی شاعر می گوید دعاگوی دایم خواجه است، پاسخ به یک معنی در حکم کوچک جلوه دادن دعای اوست، یعنی این که چیزی نیست، چون فرشتگان هم... اما

به یک تعبیر دیگر با هم‌نوا کردن دعای ملایک با آن شاعر، آن را بزرگ هم می‌دارد. آیا وقتی چنین چیزهایی حتی به ذهن این کمترین می‌رسد، می‌توان گفت شاعری به‌ویژه با راه و رسم حافظ و ذهنیت پیچیده او به اینها و بسی بیش از اینها نیندیشیده است؟

سرانجام، در اینجا هم با همان معشوق نکته‌پرداز، بذله‌گو و اهل فریب و عشوه رویارویم که در دیگر اشعار او. بنابراین، جای تعجب برخی حافظ‌پژوهان، آن هم فقط از پاسخ محبوب در بیت اول، کجاست؟



- ۱ واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می کنند
- چون به خلوت می روند، آن کار دیگر می کنند
- ۲ مشکلی دارم، ز دانشمند مجلس باز پرس:
- توبه فرمایان چرا خود توبه کمتر می کنند؟
- ۳ گویا باور نمی دارند روز داوری
- کاین همه قلب و دغل در کار داور می کنند
- ۴ بنده پیر خراباتم، که درویشان او
- گنج را از بی نیازی خاک بر سر می کنند
- ۵ یارب، این نودولتان را با خر خودشان نشان
- کاین همه ناز از غلام تُرک و استر می کنند
- ۶ بر در میخانه عشق، ای مَلک، تسبیح گوی
- کاندر آنجا طینت آدم مخمّر می کنند
- ۷ حسن بی پایان او، چندان که عاشق می کشد
- زمره ای دیگر به عشق از غیب سر بر می کنند
- ۸ ای گدای خانقه، بَرَجَه، که در دیر مغان
- می دهند آبی و دلها را توانگر می کنند
- ۹ خانه خالی کن، دلا، تا منزل سلطان شود
- کاین هوسناکان دل و جان جای لشکر می کنند
- ۱۰ وقت صبح از عرش می آمد خروشی، عقل گفت:
- قدسیان گویی که شعر حافظ از بر می کنند

۱. واعظان در جلوه برون و حقیقت درون: غزالی: «ابوامامه (رض) یکی را دید در مسجد که می گریست اندر سجود. گفت: چون تو که بودی اگر اینچه در مسجد می کنی در خانه کردی؟» (کیمیا ۲، ۲۱۱) هم او، درباره واعظان غیر متّعظ: «وعظ دانشمندانی که فسق ایشان ظاهر بود، خلق را زیان دارد و ایشان بدان بزهکار شوند.» (۵۰۳، ۱)

آن کار دیگر: حافظ در اینجا هم مطابق شیوه غالب بر نمادگرایی او قید نمی‌کند آن کار دیگر چیست. در بحث در باب نمادگرایی خواهی گفته‌ام که او در بسیاری موارد که شاعران دیگر به چیزی تصریح می‌کنند، آن را به عمد مبهم و مجمل می‌گذارد و به ذهن خواننده محول می‌کند تا با جستجو و تکاپو در دایره‌ای وسیع از معانی و القائات نمادها با آزادی در هر باره تصمیم بگیرد، و در قیاس با دیگر شاعرانی که آنان نیز از وابستگی شعر نمادگرایی گذشته‌اند نتیجه گرفته‌ام که حافظ در این گونه موارد کمتر از دیگران اهل تصریح به امور و ایضاح آنهاست، و این جنبه از شعر او با هنجارهای این شیوه بیانی مطابقت بیشتری دارد. مورد حاضر هم یک نمونه گویا از اسلوب اوست. در کلیت امر پیدا است که سخن از فسق و فجور است، اما از «آن کار» حرفی نمی‌زند تا خواننده خود هر کاری را که در مقابل جلوه برونی و صوری واعظان ظاهرالصلاح قرار دارد و خود ترجیح می‌دهد اراده کند. آیا به راستی هرگونه تصریحی تأثیر این سربسته‌گویی و در عین حال فراخ‌سازی دایره معنایی را می‌داشت؟

دانشمند مجلس: پیشتر گفته شد که دانشمند و عالم در متون حدود روزگار حافظ و در اشعار او، اگر نگوییم همیشه، دست کم بیشتر به معنای دینی است؛ سعدی:

نبرد پیش مصاف آزموده معلوم است      چنان که مسأله شرع پیش دانشمند  
خود خواهی:

نه حافظ را حضور درس و خلوت      نه دانشمند را علم‌الیقینی

زنده‌یاد احمد علی رجایی نیز چنین نظری دارد: از متون فارسی برمی‌آید که «دانشمند» غالباً به فقیه اطلاق می‌شده است. (فرهنگ اشعار حافظ ۴۸۵)

و اما واژه «مجلس» در حافظ مضامین متعدّد دارد، مثل میر، صدر، شحنة، شمع، مطرب، عطرسای و غیره. از این میان، برخی جزء اعضای نوعی و همیشگی مجلس بزم و عشرت‌اند، مثل اینها که ذکر شد. اما برخی دیگر فقط ممکن است گاهی و بر حسب شرایط در آن حضور یابند، همچون صوفی مجلس (مطابق قزوینی؛ خانلری: صوفی مجنون) و دانشمند مجلس (به معنایی که ذکر شد). لیکن غرض از این مقدمه این که طبق استنباط بنده، شاعر به گونه‌ای سخن می‌گوید که انگار در مجلس بزم و عیش مورد نظر، دانشمندی از سنخ زاهد و واعظ حضور داشته و حافظ ظاهراً با طرح این سؤال در حقیقت خواسته می‌چ او را در حین فسق بگیرد و او را نمونه‌ای قرار دهد از کلّ افراد سنخ او. بدین سان پرسش را به گونه‌ای می‌کند که خود آن دانشمند را هم تحت شمول «توبه فرمایان» درآورد تا به نقد و ذمّ ریاکاری پردازد. پرسش هم به هر حال

در چهارچوب دینی و اعتقادی است و قاعدتاً باید از یک دانشمند اهل آن بشود تا در آن حکم کند. در غیر این صورت چنانچه «دانشمند» را به معنای عام یعنی دارای دانش بگیریم، هم سؤال بی ربط و نابجا خواهد بود و هم کلام متناسب با مقتضای حال (بلیغ) نخواهد بود، ضمن این که عمده لطف بیت و طنز آن نیز از میان خواهد رفت. یک فرض دیگر این است که مجلس را مجلس درس یا وعظ بگیریم که حضور دانشمند یا مدرس در آن امری طبیعی است و به طبع دیگر نیازی به توجیه مذکور نخواهد بود. اما این نیز شاید از قوت جنبه نقد و طنز بیت تا حدود زیادی بکاهد.

۳. روز داوری: روز قیامت، روز شمار، یوم الحساب؛ گویا باور نمی دارند... الخ (دهخدا) نظامی:

روز قیامت که بود داوری شرم نداری که چه عذر آوری؟

(مخزن ۷۹)

داور: الله، خدای متعال، ایزد، یزدان، دادار؛ فردوسی:

بدین داوری پیش داور شویم به جایی که هر دو برابر شویم

(دهخدا)

دغل: واژه‌ای پارسی است = مکر و حيله (برهان، غیاث) ترکیبات چندی هم دارد، از قبیل: دغل دار، دغل داری، دغل درای، دغل رنگ، دغل زن، دغلکار. (نک. دهخدا، ذیل هر کدام.)

۴. سنایی، در وصف خواص اهل معرفت:

پرنیازان بی نیازانند راست تازان پاکبازانند

(حدیقه ۲۲۳)

بی نیازی: = غنا (غنی) خواجه عبدالله انصاری: «غنا توانگری است. جمله آن سه چیز است: غنای مال، و غنای خوی، و غنای دل.» (صد میدان ۶۴)  
۵. با: = به (نک. ح ۱/۱۶۵).

با خر خود نشانیدن: دهخدا به صورت: بر خر خود نشانیدن کسی را = او را به پایگاه پست اولین او بازگردانیدن؛ یا رب، این نودولتان... الخ (ذیل «خر») بر خر خود نشستن و سوار شدن = به مکافات عمل خود گرفتار آمدن؛ عالی:

تا چه خرهایم ز دند به سر بر خر خود نشست باز آن خر

(وارسته، مصطلحات الشعراء)

در بیت متن، همان است که امروزه «به جای (یا: سر جای) خود نشانیدن» می‌گوییم.

گمان می‌کنم در شاهد و ارسته هم به همین معنی باشد، منتها به صورت فعل لازم. اسلامی ندوشن بر آن است که: «با» معنی ملازمت و همراهی نیز دارد و ایهامی در آن هست: بر خر خودشان و همراه با خودِ خرشان. («چند نکته در چند بیت حافظ»، نشر دانش، س پنجم، ش دوم، فروردین و اردیبهشت ۱۳۶۴، ص ۷۸-۷۹). اما من قدری بعید می‌دانم که کلام تاب چنین معنایی را هم داشته باشد.

ناز کردن از چیزی: = فخر فروختن یا نازیدن به آن؛ دهخدا آن را بدون قید حرف اضافه بدین گونه ضبط کرده: ناز کردن = تفاخر، استکبار، خودنمایی، تکبر؛ و تنها همین بیت را به شاهد آورده است. اما این نگارنده معتقد است که این از افعالی است که بر حسب حرف اضافه، معنایشان تغییر می‌کند، چنان که مطلق «ناز کردن» یا «ناز کردن برای کسی» معنایش معروف است، یعنی عشوه یا غنج و دلال کردن، لیکن با حرف «از» به معنای نازیدن و تفاخر کردن بدل می‌شود یا آنچه در اصطلاح امروز «افاده فروختن» گفته می‌شود. در بیت هم یعنی به غلام ترک و قاطرشان (یا: اسب و استرشان) می‌نازند. امروزه ناز کردن یا نازیدن را به جای «از» با «به» به کار می‌بریم. به هر حال، نازیدن یا فخر فروختن به «ناز کردن» مطلق نزدیک است ولی با آن فرق دارد. همچنین «خر» ایهامی با «استر» دارد.

۶. تسبیح گفتن: «سبحان الله» گفتن، خدای را به سُبُوحی یاد کردن؛ در اینجا مراد این است که ملایک با تسبیح‌گزاری خویش از خلقت شاهکار آفرینش ستایش و ابراز شگفتی می‌کنند. (نیز نک «تسبیح» در: ح ۷/۷۹).

طینت: خمیره، سرشت (نک. ح ۷/۱۰۶).

مخمّر کردن: مخمّر: اسم مفعول از مصدر تخمیر (= خمیر کردن، گِل کردن خاک با آب، سرشتن) = سرشته، سرشته شده (دهخدا) «مخمّر کردن» و «تخمیر کردن» در پارسی، معادل «تخمیر» عربی است.

نظیر این بیت از نظر ایستادن ملایک در بیرون جایی که خداوند انسان را می‌آفرید (یعنی راه نیافتن آنان به درون) بیت معروف اوست: دوش دیدم که ملایک در میخانه زدند... همچنین در اینجا هم، درست مثل همان بیت، فعل جمع برای فاعل مفرد به کار رفته است. (نک. ح ۱/۱۷۹).

۷. ابن فارض:

تَبَارَكَ اللَّهُ مَا أَحْلَى شَمَائِلَهُ      فَكَمْ أَمَانَتْ وَأَحْيَتْ فِيهِ مِنْ مُهْجِ

(دیوان ابن‌الفارض ۷۶)

(شگفتا، چه شیرین است شمایل او / که چندین عاشق می‌کشد و زنده می‌کند).  
 زُمَره: عربی: زُمَرَة = فوج و گروه یا گروه متفرّق از مردم، زُمَر: جمع (منتهی الارب)  
 به صورت جمع، نام سوره ۳۹ قرآن کریم، که در آن از گروهها و تقسیمات مختلف مردم سخن رفته است.

۸. به آنان که به خطا روی نیاز به خانقاه و شیوخ آن آورده‌اند بانگ می‌زند: درنگ نکنید و تاخت بیاورید که آنچه به بیهوده در اینجا می‌جوئید در دیر مغان می‌دهند، شرابی که دلتان را به نعمت عشق غنی می‌سازد. لطف کلام در فعل «برجهیدن» است در مقام تحریض و ترغیب.

۹. نجم رازی، در باب ذکر حق: «ولیکن چون چاوش "لا إله" بارگاه دل از زحمت اغیار خالی کرد، منتظر قدوم تجلی سلطان "إلا الله" باید بود.» (مرصاد ۲۷۴)

سلطان: روشن است که حضرت حق است. لشکر: استعاره از خلق؛ می‌گوید: اهل هوی و هوس برای ارضای مطامع خود روی به خلق می‌آورند، حال آن‌که باید دل را برای نزول پادشاه کاینات صفا بخشند و از عوارض عالم خاک خالی کنند. «سلطان» به همین معنی فراوان می‌آید، از جمله در این بیت او:

واعظ شحنة شناس، این عظمت گو مفروش

زان که منزلگه سلطان دل مسکین من است

۱۰. حافظ در تخلصهایش در خودستاییهای شاعرانه بارها شعر خود را چون اینجا به عوالم آسمانی مرتبط ساخته تا آن را دارای سرشتی فرازمینی و فرابشری توصیف کند.

وقت صبح: قزوینی: صبحدم؛ به همین سان نیساری، اگرچه قدیمترین نسخه‌های ایشان مطابق خانلری است. البته «صبحدم» هموارتر می‌نماید، لیکن بر خانلری از حیث روش و رعایت نسخ اقدم ایرادی وارد نیست.

عقل: کذا قزوینی و نیساری. نسخه‌های نه چندان قدیمی دارند: عشق. اما معنای بیت با «عقل»: می‌توان گفت شاعر این سخن را از قول خواننده شعر گفته، بدین گونه که این خواننده می‌گوید: به هنگام سحر، قیل و قال از آسمان برخاسته بود. وقتی رجوع به عقل خود کردم گفت: این آواز فرشتگان آسمانی است که دارند شعر حافظ را به حافظه می‌سپرند. اما خروش و سر و صدا ممکن است از آن روی باشد که از برکنندگان چیزی غالباً آن را به صدای بلند می‌خوانند تا بهتر در ذهن جایگیر شود. عقل را شاید بتوان بدین گونه نیز توجیه کرد که عرش (با اندکی تسامح و معنی کردن

آن به ملکوت) جای عقول و ارواح قدسی است، و مراد از عقل همین است. شق دیگر، از نظر شنونده خروش، این است که خود شاعر آن را شنیده و عقل او به وی چنان پاسخ داده است، زیرا به حکم عقل، شعر هیچ شاعری (بجز حافظ) در آن حد نیست که ارواح قدسی آن را از حفظ کنند. به گمانم همین تعبیر سالمتر و پذیرفتنی تر باشد.



غزل دارای تنوع مضمونی است. سه بیت نخست در باب واعظان است. آنگاه سخن از خرابات و پیر آن و بی نیازی اهل آن از جهان (که در بیت ۸ دوباره به صورت «دیر مغان» بدان باز می گردد). بیت ۵ و نوکیسه هایی که به آلف و الوفی رسیده اند و از بابت آن پشت چشم به خلق نازک می کنند در مآل با آن واعظان موصوف در یک طیف قرار می گیرند. ستایش از آفرینش آدمی، حسن معشوق، و آنگاه خالی کردن دل برای نزول او (در هیأت «سلطان») و سرانجام آسمانی خواندن شعر خود، که با ابیات حول حق یا معشوق قابل ارتباط است. اما تنوع یاد شده در کل ساختار را در نگاهی کلی می توان منبعث از دو سنخ موضوعی دانست: یکی کل آن طیف دغلكاران دنیا دوست، و دیگر آنان که از مقوله انسان راستین سرشته حضرت حق و به طبع رجعت کننده به سوی اویند، و شامل بی نیازان عالم خرابات و دیر مغان و عاشقان و خالی کنندگان دل از غیر حق اند. خلاصه این که شاعر در کل ابیات، دو الگوی بد و دغل، و نیک و درست را در برابر هم قرار داده است.

- ۱ دانی که چنگ و عود چه تقریر می کنند؟
  - ۲ گویند: رمز عشق مگویند و مشنود  
پنهان خورید باده، که تکفیر می کنند
  - ۳ ناموس عشق و رونق عشاق می برند  
مشکل حکایتیست که تقریر می کنند
  - ۴ ما از برون در شده مغرور صد فریب  
منع جوان و سرزنش پیر می کنند
  - ۵ تشویش وقت پیر مغان می دهند باز  
تا خود درون پرده چه تدبیر می کنند
  - ۶ صد آبرو به نیم نظر می توان خرید  
این سالکان نگر، که چه با پیر می کنند
  - ۷ قومی به جدّ و جهد نهادند وصل دوست  
خوبان درین معامله تقصیر می کنند
  - ۸ فی الجملة، اعتماد مکن بر ثبات دهر  
قومی دگر حواله به تقدیر می کنند
  - ۹ می ده، که شیخ و حافظ و مفتی و محتسب  
کاین کارخانه ایست که تغیر می کنند
  - چون نیک بنگری، همه تزویر می کنند
۱. تکفیر یا تعزیر؟: قزوینی: تعزیر؛ در توجیه آن می گوید: در «خ» (= خلخال)، اساس قزوینی) ق و شرح سودی «تعزیر» است و سایر نسخه ها «تکفیر». (دیوان ۱۳۵ ح) پژمان در طبع خود نظر قزوینی را نقل کرده: در بیشتر نسخه های کهن «تعزیر» آمده ولی چون مفهوم عامّه نبوده، آن را در نسخه های جدید به «تکفیر» بدل کرده اند. باده خوردن در خور تکفیر نیست، ولی خواجه آن را در نظر داشته است. (دیوان، طبع پژمان، پنجاه و نهم) اما خود پژمان معتقد است که «تعزیر» درست تر می نماید، ولی کهنگی و شهرت «تکفیر» بیشتر است. (همان، چ ۵، ۱۹۳؛ چ ۹، ۱۹۵؛ قول اخیر از دستغیب،

حافظ‌شناخت ۲، ۶۱۱) بدین سان آنچه قزوینی دربارهٔ اقدام نسخ می‌گوید به عکس است، و قدیمترین نسخه‌ها «تکفیر» دارند. نیساری هم «تکفیر» را اختیار کرده و نسخه‌هایی که ذکر کرده دلالت بر قدمت «تکفیر» دارند. به هر حال بحث‌های بسیار در این باره از دید موافق و مخالف این یا آن ضبط صورت گرفته است. در اینجا نمونه‌هایی را از آراء در ترجیح این یا آن نقل می‌کنم، اگرچه باز در نهایت معلوم نشود که کدام درست‌تر است.

محمدباقر بهبودی در مقاله‌ای دربارهٔ تعزیر چنین توضیح می‌دهد: تعزیر در لغت بازداشتن است. گاهی با تکریم و تعظیم کسی او را از پرداختن به کارهای مبتذل باز می‌دارند، مثلاً رسول را از پختن غذا و شستن لباس و دفاع از شخص خود: لَتُؤْمِنُوا بِاللّٰهِ وَرَسُولِهِ وَتُعَزِّرُوهُ وَتُوَقِّرُوهُ (فتح ۹) گاهی هم تعزیر به صورت خیرخواهی به جامعه از طریق تنبیه و تحقیر خطاکاران انجام می‌شود. در فقه اسلامی، تنبیه بدنی را به نام «تعزیر شرعی» اصطلاح کرده‌اند و به تناسب خطا از یک ضربه تا ۳۹ ضربه مجاز اعلام شده و وقتی به چهل برسد به عنوان «حدّ شرعی» تلقی می‌شود، که به صورت مشخص و قطعی در قرآن برای بردگان و کنیزان مقرر شده است. رسول خدا نه شلاق، بلکه ترکهٔ خرما را به کار می‌بردند. پس تعزیر با حدّ شرعی فرق دارد، زیرا حدودی که در قرآن و سنت به صورت قطعی مقرر و اجرا شده شامل سه چیز است: زنا، سرقت و تهمت ناموس، به این صورت: ۸۰ ضربه برای تهمت ناموس، ۱۰۰ ضربه برای زنا و قطع چهار انگشت دست برای سرقت. جنس شلاق هم از چرم است. برای سایر گناهان حدّی در قرآن مقرر نیست و فقط رسول‌الله بر مبنای کلام خدا تنبیهی بدنی به نام تعزیر مقرر کرد. حضرت در جمعی همه را واداشت تا هریک ضربه‌ای به شخصی خمر خورده بزنند، خود با ترکهٔ خرما و بعضی با ردا و نعلین. غرض از آن هم نه درد و رنج جسمی، بلکه تأدیب از راه تحقیر است. در عهد خلفا ترکه و نعلین به شلاق بدل شد، تعداد ضربه هم از زیر ۴۰ به ۸۰ رسید و به مایهٔ درد و رنج نیز بدل شد. حضرت علی به عمر، که در مورد تنبیه شرابخوار از حضرت نظر خواسته بود، ۸۰ تازیانه بر پشت و پهلوی فرمود و چنین استدلال کرد که: هر کس شراب بنوشد مست می‌شود و هر که مست شود یاوه می‌گوید و تهمت ناموس می‌زند، و چون در شرع و سنت پیامبر تهمت ناموسی مستوجب ۸۰ ضربه است، به شرابخوار هم باید به همین تعداد شلاق زد. «تعزیر» و «حد» با هم فرق دارند، ولی به مرور با هم خلط شده‌اند. («... که تعزیر می‌کنند»، کیهان فرهنگی، س پنجم، ش ۸، آبان



۱۳۶۷، ص ۵۶-۵۷، به تلخیص و تغییر عبارت) اما استاد سید جعفر شهیدی «تکفیر» را درست دانسته و چنین استدلال کرده‌اند که: تعزیر در مورد بزه‌هایی است که برای آنها حدّ شرعی معین نشده باشد. در اینجا است که حاکم شرع به تشخیص خود می‌تواند مرتکب را تنبیه کند. ایشان ضبط «تعزیر» را در چاپ قزوینی ناشی از این دانسته‌اند که آن مرحوم، با وجود علم به مطلب مذکور، جانب نسخه قدیمی (خلخال و اقبال) را مراعات کرده است. (مطلب به صورت نامه با عنوان «پنهان خورید باده که تعزیر می‌کنند»، نشر دانش، س دوم، ش اول، آذر و دی ۱۳۶۰، ص ۷۷). قدمت نسخه‌های حاوی «تکفیر» هم (چنان که به آن اشاره شد) مؤید نظر ایشان است. قزوینی هم پذیرفته که ممکن است تکفیر در حق باده‌خوار به طریق مبالغه صورت گیرد، همچنان که عده‌ای در عصر ما هم آدم می‌خواره را «بی‌دین و ایمان» می‌خوانند، و از کجا معلوم که قصد خواجه نیز این نبوده که بگوید در چنان شرایطی کار عمال حکومتی از تعزیر (که به هر حال در باب باده‌خواران امری معمول بوده) گذشته و به تکفیر رسیده است؟

۲. تقریر کردن: تقریر، یک معنایش بیان و بازگو کردن است، چنان که در مطلع آمده است. اما معنی دیگری هم دارد که مصطلح در قضا است: وادار کردن کسی به اقرار به حقّ دیگری. (لسان‌العرب) قَرَّرَ فُلَانًا بِالْأَمْرِ = وادار کردن او به اقرار، یعنی اعتراف به آن (اقرب‌الموارد) به اقرار و اعتراف آوردن کسی را، مُقَرَّرٌ سَخْتُنْ کسی را بر حق و اذعان بدان (دهخدا، و شبیه این در معین) بنابراین شاید بتوان گفت که در اینجا معنای تحمیل و وادار کردن هم لحاظ شده؛ ضمن این که واژه «حکایت» در اینجا به معنای موضوع، امر، مطلب و غیره است، و نه معنای لفظی آن. همچنین احتمال دارد که «رمز» به معنای اشارت و کنایت به کار رفته باشد، یعنی سخن گفتن از عشق را حتی به صورت رمز و اشاره پوشیده هم اجازت نمی‌دهند، چه رسد به بیان آشکارای آن، اگرچه مطمئن نیستم.

۳. ناموس: اینجا به معنی مثبت آن است، یعنی آبرو و اعتبار، و ناموس بردن = بی‌اعتبار کردن: جمال‌الدین عبدالرزاق:

رخ خوب تو ناموس قمر برد      لب لعل تو بازار شکر برد

(دیوان ۱۳۶)

جرفاذقانی: «اگر این اندیشه بر خاطر گذرد حاصل جز آن نباشد که قابوس را ناموس برود.» (ترجمه تاریخ یمینی ۴۹) (برای معنای منفی «ناموس» و برخی

توضیحات دیگر، نک. ح ۶/۶۴).

قزوینی در اینجا افزون دارد:

جز قلب تیره هیچ نشد حاصل و هنوز باطل درین خیال که اکسیر می کنند

نیساری هم مثل خانلری آن را الحاقی دانسته. (دفتر دگرسانیها ۱، ۶۸۷) دلیل الحاقی خواندن آن ظاهراً متأخر و در اقلیت بودن نسخ بوده است. توضیح بیت:

قلب: ایهام (سکه دغل و تقلبی + دل سیاه) (نک. ح ۴/۵۰).

حاصل: ایهام (نتیجه و محصول + پول و وجه) (نک. ح ۴/۲۸۵).

باطل: می توان آن را صفت جانشین موصوف (= آدم باطل) گرفت و نهاد جمله تلقی کرد، و یا قیدی انگاشت که مقدم واقع شده، و گفت: بیهوده در این پندار هستند که دارند کیمیا می سازند (کردن = ساختن). در این صورت می توان این لخت را دارای ایهام ساختاری دانست، اگرچه شق اول موجه تر می نماید. سعدی، که حافظ احتمالاً از او تأثیر پذیرفته:

به دود آتش ماخولیا دماغ بسوخت هنوز جهل مصور که کیمیایی هست

(غ ۱۰۹)

#### ۴. درون و برون پرده:

حالی درون پرده بسی فتنه می رود تا آن زمان که پرده برافتد، چها کنند

بیت متن از ابیاتی است که محتوایشان فراتر از نزاعها و قیل و قال های موجود بر سر رجحان طریق و راه و رسم هر فرد یا فرقه است، مثل:

مستور و مست، هردو چو از یک قبیله اند مادل به عشوه که دهیم، اختیار چیست؟

به ویژه که در این بیت «عشوه» معادل همان «فریب» است، و گویای فریفته شدن به طریق خود و آن را عین صلاح و حقیقت پنداشتن. نیز در اینجا می پرسد: اختیار چیست، و در متن آن را به صورت چیزی که در پرده نهفته است بیان می دارد. واژه «فریب» در عین حال می تواند تداعی کننده فریبکاری ریاکاران مورد نظر نیز باشد. برداشت من از تدبیر «درون پرده»، آن رازهایی است که جز عالم الغیب از آنها خبر ندارد. خاتمت آدمی هم به دست حق است: ... کس ندانست که آخر به چه حالت برود (۲۱۷/۵)

#### ۵. وقت: به معنای مصطلح صوفیه است = حال درون. (نک. ح ۷/۳۳۳).

مضمون بیت ممکن است به بگومگوی مریدان شیخ صنعان و اعتراضهایشان به هنگام جدا شدن او و رفتنش به دنبال دختر ترسا نیز مربوط باشد. در هر حال، پیر

مغان بزرگوارتر از آن است که از اعمال مریدان جوان و «بدمست» خود برآشفته شود. (چنان که در بحث از پیر مغان دربارهٔ این صفت او نیز سخن گفته‌ایم).

۶. مکان تکیه در «خوبان» است، یعنی این خوبان‌اند که می‌توانند با افگندن کمترین نظر بر ما هرچه اعتبار و آبرو اندوخته‌ایم از ما بگیرند، ولی در این کار تعلل و کوتاهی می‌کنند. در حقیقت می‌گوید: ما آماده‌ایم تا تمامت شهرت و اعتبار خود را فدای نیم‌نگاه آنان کنیم، لیکن آنان به این راضی نمی‌شوند و برای معامله پای پیش نمی‌گذارند، شاید از این روی که ارزش آن نیم‌نگاه یا کمترین الثفات آنان بسی بیش از اینهاست. به هر حال طنزآمیز است.

آبرو: قزوینی و نیساری: ملک دل، که به نظر حافظانه‌تر یا به هر حال فصیح‌تر و دلنشین‌تر می‌آید، ضمن این که از قدیم‌ترین نسخ فقط «یج» (ایاصوفیه ۸۱۳) «آبرو» دارد. آیا بهتر نیست در چنین مواردی نسبت به یک نسخهٔ اقدم انقیاد نشان ندهیم؟

۷. شاید بتوان این آیه را مستند «جد و جهد» قرار داد: وَالَّذِينَ جَاهَدُوا فِينَا لَنَهْدِيَنَّهُمْ سُبُلَنَا (عنکبوت ۶۹) (و آنان را که در راه ما بکوشند، ایشان را راه خویش بنماییم). ابراهیم ادهم در این باره گفته است: «مرد به جایگاه نیکان نرسد تا شش عقبه بنگذارد: اول در نعمت دربندد و در سختی بر خود بگشاید، و دوم در عزبندد و در ذل بگشاید، و سوم در توانگری ببندد و در درویشی بگشاید، چهارم در سیری ببندد و در گرسنگی بگشاید، و پنجم در خواب ببندد و در بیداری بگشاید، و ششم در امید ببندد و در منتظر بودن مرگ را بگشاید.» (ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه ۱۴۷-۱۴۸) «و بدانک اصل مجاهده خوباز کردن نفس است از آنچه دوست دارد یعنی خلاف کردن اندر همه روزگار، و نفس را دو صفت است: شتافتن به شهوات و سر کشیدن از طاعات.» (همان‌جا؛ کل بحث ۱۴۶-۱۵۲) و اما در اینجا هم مسألهٔ وصال این است: به کوشش است یا کشش (یا عنایت یا تقدیر)؟

۸. تغییر می‌کنند: = تغییر می‌دهند؛ در قدیم وجه رایج همین بوده است. خواجه عبدالله انصاری: «زبان ظاهر، حکم باطن را تغییر نکند.» (رسائل ۲۷۳) بیهقی: «بدان گواه گرفته نگاه دارد و چیزی از آن تغییر نکند.» (تاریخ بیهقی ۱۶۷) (نیز نک. ح ۵/۸).  
۹. مفتی: عضوی از طایفهٔ مستوران و زاهدان، که معمولاً در غزل آماج نقد و طعن بوده است، و شاید بیش از همه در آثار عبید، از اشعار جدی او گرفته تا بسی بیشتر در آثار طنزی و فکاهه‌ای او؛ برای مثال: «السَّعِيدُ: آن که روی مفتی ندیده.» (کلیات ۳۲۴)

اما شگفتا از عماد فقیه که دنبال «مفتی صاحب‌دل» می‌گردد! چیزی که در منطق شعر حافظ مضحک می‌نماید:

کو مفتی صاحب‌دل، تا حل‌کندم مشکل؟

عامی مقلد به، یا عالم تزویری؟

(دیوان ۲۸۸)

اگرچه در اشعار حافظ این تنها جایی است که او نام خود را در کنار مفتی و محتسب آورده، اما او، در مقام انتقاد، بارها به خود نسبت تزویر و ریا داده است تا شیوع آن را نشان داده باشد، مثل:

گفتی: از حافظ ما بوی ریا می‌آید      آفرین بر نفست باد، که خوش بردی بوی  
آری، در بازار گرم ریا، تافته جدا بافته‌ای وجود ندارد. غرض خواجه از نشان دادن نام خود در کنار دیگران جز این نیست.

\* \* \*

هومن و دستغیب غزل را مربوط به دوره دوم زندگی شعری حافظ، یعنی عصر اختناق و نفاق مبارزی می‌دانند. (نک. حافظ‌شناخت ۲، ۶۱۱).

و اما شبیه‌ترین غزل به آن، که می‌توان آن را قرینه‌ای بر شعر حاضر خواند و پژوهندگان احتمال داده‌اند که در همین بازه زمانی سروده شده باشد، این است:

اگرچه باده فرحبخش و باد گلیز است      به بانگ چنگ مخور می، که محتسب تیز است

(غ ۴۲)

مهمترین وجه شباهت در محتوی و توصیف شرایط ترس و تقیّه حکمفرما بر جامعه‌ای است به شدت تحت نظارت دستگاه حاکمه. موارد همسانی را می‌توان بدین گونه خلاصه کرد:

الف. مطلع هردو بر مبنای ترس از گرفت و گیر و لاجرم پنهانکاری است.

ب. هردو شعر از بیان اوضاع اجتماعی شروع می‌کنند، ولی به نوعی تعمیم می‌رسند: نخست به کلّ روزگار شاعر در قبل از این دوره و سرانجام تعمیمی فلسفی به همه روزگاران یا آنچه دهر می‌خوانیم. دهر در آنجا کین توز و خونریز است، و در اینجا بوقلمونی از رنگ به رنگی و ناپایداری، و فی‌الجمله در هردو اعتمادناپذیر.

ج. شخص شخیص محتسب در هردو حضور دارد.

البته مختصر تفاوتی هم هست، و آن این که در آن غزل چیزی از عرفان به صورت

مستقیم وجود ندارد، اما در غزل حاضر گریزی، هرچند کوتاه، به پیر مغان و مقوله جمال و وصل زده شده است.

و اما در غزل قبلی (واعظان کاین جلوه در...) نیز سخن از ریا و دوگانگی برون و درون و همچنین دنیادوستی نوخانمان‌ها بود. آنگاه پس از چند بیت، روی به مضامین عرفانی آورد تا الگویی نیک را در برابر گونه بد آن بگذارد، که در غزل حاضر هم نظیر همین جابجایی را می‌بینیم. به هر حال به نظر می‌رسد شاعر می‌خواهد آن مذاق تلخ را با رجوع به عوالم عشق و جمال قدری تغییر دهد و شیرین کند. اما در غزل قبل، گردش او در دنیای عرفان بیشتر طول کشید، حال آن‌که در اینجا این تغییر ذائقه موقتی و کوتاه است، چون شاعر پس از یک دو بیت عارفانه در صدد طرح مسایل بنیادین برمی‌آید، بدین سان که ابتدا این موضوع را پیش می‌کشد که رسیدن به وصال به کوشش است یا کشش؛ اما به نظر می‌رسد طرح این دو شق به صورتی گذرا و ضمنی است و در حقیقت بهانه‌ای است برای ورود به آنچه عجالتاً برای او اساسی‌تر است: دنیایی بی‌هنجار و بی‌ثبات، تابع راه و رسم یا امیال این و آن؛ از ابواسحق خوشگذران و روادار گرفته تا مبارز متشرع متقشف متظاهر، و خلقی که چون ملعبه‌ای در این میان داریم از حالی به حالی دیگر می‌شوند. جالب توجه، شیوه حافظ در عطف کردن سخن به اصل موضوع است، و آن قید «فی الجملة» است، یعنی «خلاصه کلام» یا «الغرض» نه باید به نیک روزگار دل بست و نه بد آن. «چنان نماند و چنین نیز هم نخواهد ماند». در اینجا است که پرونده شعر باید بسته شود؛ پس اول و آخر شعر به هم گره زده می‌شود، یعنی ریا و نهانکاری. گویا تغییر داریم اوضاع روزگار، یک نتیجه عینی و عملی دارد: رنگ به رنگ شدن مردم و فراگیر گشتن خوی تزویر و ریا، از من حافظ تا اوی مفتی و محتسب و...

- ۱ شراب بی غش و ساقی خوش، دو دام رهند  
که زیرکان جهان از کمندشان نرهند
- ۲ من، ارچه عاشقم و رند و مست و نامه سیاه  
هزار شکر که یاران شهر بی گنهند
- ۳ قدم منه به خرابات، جز به شرط ادب  
که ساکنانِ درش محرمان پادشهند
- ۴ جفانه پیشه درویشی است و راهروی  
بیار باده، که این سالکان نه مرد رهند
- ۵ مبین حقیر گدایان عشق را، کاین قوم  
شهان بی کمر و خسروان بی کلهند
- ۶ مکن، که گوکبه دلبری شکسته شود  
چو بندگان بگریزند و چاکران بجهند
- ۷ غلام همت دردی کشان یکرنگم  
نه آن گروه که ازرق لباس و دل سیهند
- ۸ به هوش باش، که هنگام باد استغنا  
هزار خرمن طاعت به نیم جو نهند
- ۹ جناب عشق بلند است، همّتی، حافظ  
که عاشقان ره بی همّتان به خود ندهند

۱. توصیه‌ای که بارها از او به اشکال مختلف می‌بینیم، چون:

از چار چیز مگذر، گر عاقلی و زیرک

امن و شراب بی غش، معشوق و جای خالی

اما نکته بیت متن در دوپهلویی آن است، بدین گونه که با ذکر «دام» گمان می‌کنی امری منفی است، اما می‌بینی هیچ زیرکی به اطلاق در جهان نیست که در این دام دلپذیر درنغلتیده باشد.

۲. «شهر» و اهل آن گاهی در مضامین طنزآمیز به کار گرفته می‌شود، مثل این مثل

مشهور:

گر حکم شود که مست گیرند      در شهر هر آن که هست گیرند  
(امثال و حکم ۳، ۱۲۸۹)

سعدی:

گر کند میل به خوبان دل من، عیب مکن      کاین گناهیست که در شهر شما نیز کنند  
(غ ۲۵۰)

خود خواهی:

تیمار غریبان، سبب ذکر جمیل است      جانا، مگر این قاعده در شهر شما نیست؟  
که همگی بیش و کم طنز در بر دارند.  
و اما این مضمون متن، که دو چیز ظاهراً نامربوط را به هم مرتبط می‌کند، تا آنجا که  
من اطلاع دارم، ابتکار سعدی است در این بیت:  
نظر پاک مرا دشمن اگر طعنه زند      دامن دوست بحمدالله از آن پاک‌تر است  
(غ ۷۰)

حافظ آن را چنین بازگفته است:

گر من آلوده دامنم، چه زیان؟      همه عالم گواه عصمت اوست  
در شعر حاضر نیز شکلی از آن بیان شده است. این بیت هم به گمان بنده در نقطه  
«یاران شهر» دو ضلع متفاوت از جدّ و طنز می‌یابد. اگر در حالت عادی آن را یاران  
خود شاعر، بگیریم معنایی جدی دارد: سرِ یاران سلامت که معصوم‌اند. اما «یاران» از  
طریق تهکّم و تسمیه به ضد می‌تواند معنای مخالفان و معاندان شخص بیابد: اگر من  
ناپاکم، شکر خدا که حضرات اهل شهر دامنشان از هر لگّه‌ای پاک است. این طنز به  
همان گونه پدید می‌آید که به قول خود او: ... و آن کس که چو ما نیست درین شهر، کدام  
است؟ (۴۷/۹) می‌بینیم که دو پهلوگویی بیت ۱ به شکلی دیگر در اینجا نیز بروز  
می‌کند تا مستوره‌ای از پرده شعر او باشد.

۳. اینجا هم پیداست «پادشه» کسی بجز سلطان کاینات نیست، زیرا حشر و نشر  
اهل خرابات با سلاطین دنیوی و جہی ندارد. بیت از شمار ستایشهای فراوان از رندان  
و قلندران است که افسرافکن و افسرگذاراند: ... که ستانند و دهند افسر شاهنشاهی  
(۴۷۹/۳)

ساکنان: قزوینی: سالکان، که هیچ تجانسی با «در» و تناسبی با بیت ندارد.  
۵. تجلیلی دیگر همچون بیت ۳ از رندان بی‌نیاز؛ آری: گدای کوی تو از هشت

خلد مستغنیست... (۳۶/۴)

۶. کوكب و كوكبة: در عربی = ستاره، همچنان كه می‌گویند عَجوز و عَجوزة و بَياض و بَياضة؛ كوكبة = جماعة (لسان‌العرب) ستاره بزرگ و گروه مردم (منتهی‌الارب) اما در پارسی به معنی مجازی شكوه و حشمت به كار می‌رود، اگرچه معنای اصلی آن هم کاربرد دارد. كوكبة: (اسم، مأخوذ از تازی) بسیاری و انبوهی و جماعت مردم، مجازاً به معنی فرّ و شكوه و حشمت؛ سنایی:

كس بدین ملك و مال و كوكبه نه      مر ترا وجه قوت یكشبه نه

(مثنویها ۴۱)

خاقانی:

پندار همان عهد است، از دیده فكرت بین

در سلسله درگه، در كوكبة میدان

(دیوان ۳۵۹)

نظامی، درباره اسكندر:

ز شش كوكبه صف برآراستی      ز هر كوكبی یاری خواستی

(اقبالنامه ۴۰)

(دهخدا، با حذف و اضافه) نیز خاقانی (مثل نظامی با همراهی «كوكبه» و «كوكب»): «امروز سرخیل كوكبة ملوك دنیا، كه سعادت كوكب شعری دارد، خاقان اعظم است.» (منشآت ۲۲۳) = ككبكه، كه واژه تازی دیگری است از ماده‌ای دیگر، ولی مجازاً به همان معنای حشمت و شكوه، كه در پارسی وجه رایج است به جای «كوكبه». در بیت متن، «كوكبه» به همین معنی است.

آیا بیت روی سخن با فردی خاص دارد؟ اگر بگوییم خطاب به «دلبر» است، این لحن تهدیدگونه و مستغنی‌نما با ادب خطاب نسبت به او منافات دارد. اما آیا ذکر «دلبری» به قصد احتیاط و دفع شرّ احتمالی یا دادن صبغه شاعرانه و عاشقانه به امری واقعی و بیرون از این معنی نبوده است؟ (در این باره بنگرید به سخن پایانی و حدس این نگارنده.)

۷. برای نشان دادن دورنگی صوفیان کبودینه‌پوش از بنمایه رنگ سودجسته است، شامل سرخی (دُردی) کبودی (خرقه) سیاهی (دل) و رنگی فوق اینها یعنی یکرنگی و به تعبیری بیرنگی.

۸. باد استغنا: عطاملک جوینی مطلبی نقل می‌کند که میان اهل نظر مشهور است،



دربارهٔ ورود چنگیز و سپاهش به بخارا در میان غریو هلهله و پایکوبی و حوشی که اوراق قرآن را هم به زیر پی می سپردند. امیر جلال‌الدین علی بن الحسن الرّندی، از سادات ماوراءالنهر، از امام رکن‌الدین، از اجلّه افاضل وقت، حال می پرسد؛ او می گوید: «خاموش باش، باد بی نیازی خداوند است که می وزد. سامان سخن گفتن نیست.» (جهانگشا ۱، ۸۱) هاشم جاوید این را که حافظ به کشتار بخارا اشاره دارد ردّ می کند. درست هم همین است، و حافظ کاری با خود این رویداد ندارد. اما یک چیز را نباید از یاد برد، و آن این که چه بسا برای بیان موضوعی خاص، از یک موضوع متفاوت استفاده‌ای صرفاً زبانی و بیانی بشود. این عبارت که «باد بی نیازی خداوند می وزد» چیزی نیست که در هر جا و هر نوشته‌ای بتوان یافت. پس شاید بتوان شروع استعمال و تداول این عبارت و نظایر آن را از همین متن مهم و این رویداد عبرت‌انگیز دانست. و اما بیت ظاهراً بدین معنی است که: خداوند مستغنی از طاعات من و توست که اینچنین بدان فریفته و نازانیم، و آنجا که استغنا و تعزّز و کبریای الهی، تمامت عالم را به تسخیر درمی آورد، چگونه می توان به عباداتی که خود در حکم کمترین وظیفه و دین آدمی در برابر پرورندهٔ خویش است غرّه شد و چشم پاداش از آن داشت؟ همچنین جاوید بیت را مربوط به استکبار ابلیس و محو طاعات قبلی او و خطاب به زاهدان و خرّقه‌پوشان می داند. (نک. حافظ جاوید ۳۱-۳۳). این نگارنده، اگرچه در مورد مخاطبان بیت نظر ایشان را درست می داند، اما در این که اصل مضمون به قضایای ابلیس و آدم راجع باشد تردید دارد، گو این که استغناى الهی از خلق و هرآنچه مربوط به اوست می تواند شامل ابلیس نیز بشود. و اما تناسب خرمن و باد پیداست در باد دادن خرمن برای جدا کردن کاه از گندم است. واژهٔ «باد» در ترکیب «باد استغنا» به معنای صولت و هیبت و شوکت است، همچنان که در ترجمهٔ تفسیر طبری برابر با «ریح» به همین معنی آمده است: «وایکدیگر پیکار و اختلاف مکنید، که آنکه بددل گردید در حرب کردن، و بشود باد و دولت و قوّت شما.» (طبری، ص ۵۸۵، س ۱۴) و لَا تَنَازَعُوا فَتَفْشَلُوا وَ تَذْهَبَ رِيحُكُمْ (انفال ۴۶) (فرهنگ تاریخی زبان فارسی، بخش اول، آ-ب، ذیل «باد») عطار از (باد) صرصر بی نیازی سخن می گوید:

می وزد از بی نیازی صرصری      می زند بر هم به یک دم کشوری

(منطق الطیر ۲۰۰)

مولانا عین ترکیب «باد بی نیازی» را چون جهانگشا دارد، در سخن از عشق «او»:

وانگه همه را بسوخت و خاکستر کرد      و آورد به باد بی نیازی برداد

(فیه مافیه ۱۸۳)

عراقی نیز همین را دارد، همراه با «خرمن و باد»، همچون حافظ:

خرمن هستی به باد بی‌نیازی دردهیم

دست در فتراک صاحب همتِ اعظم زنیم

(کلیات ۸۹)

نهادن: از معانی فراوان آن مطابق دهخدا، آنچه مناسب بیت است به نظرم اینهاست:

الف. به شمار آوردن، شمردن، گرفتن؛ فردوسی:

مرا با چو ایشان برابر نهی      به سر بر ز فیروزی افسر نهی

ب. برابر داشتن (یادداشت مؤلف) مساوی شمردن؛ ابوالعباس:

زیغ بافان را با وشی بافان ننهند      طبل زن را نشانند بر رودنواز

۹. جناب: در قدیم تنها به معنی اصلی آن (آستانه، درگاه) می‌آمد (= «حضرت») و

نه چون امروز که صرفاً به معنای لقبی تفخیمی به کار می‌رود. (نک. ح ۲/۷).

لخت دوم، محتمل دو معنی است: بی‌همتان را به خود راه نمی‌دهند، و: راه

بی‌همتان را در پیش نمی‌گیرند.

\* \* \*

نظری به کل شعر برای من این تصور را پیش می‌آورد که به دنبال وقوع چیزی که

شاعر را آزرده سروده شده. بیتی که بیش از همه مُلهم این موضوع است بیت ۶ است،

در اشاره به شکسته شدن حشمت و شکوه دلبری (یا خود دلبر). لحن هم هشدار و

تهدیدی است، و بعید می‌نماید بدون مقدمه‌ای بیرونی گفته شده باشد. می‌توان کوکبه،

بندگان و چاکران را قرینه‌هایی برای خطاب شعر به پادشاهی یا به هر حال فرد بزرگی

گرفت. قرینه‌هایی دیگر هم هست، مثل بیت ۲ با لحن طنزآمیز آن، که این احتمال را

مطرح می‌کند که پای اتهام‌زنی و تشنّعی نسبت به شاعر در میان بوده باشد. بیت ۳

درباره ضرورت تکریم اهل عشق هم ممکن است ناظر به اهانتی باشد که در حق آنان

(که شاعر خود را از آن زمره می‌داند) رفته است. بلافاصله از «جفا» و بار دیگر در بیت

۵ از تحقیر عاشقان سخن می‌رود. دو بار در بیت‌های ۴ و ۷ از صوفیان انتقاد می‌شود و

بعید نیست آنان طرف حساب شاعر بوده باشند. نیز برخی ابیات با فعل‌هایی متضمن

هشدار شروع می‌شود: مبین، مکن، به هوش باش. آیا مجموعه اینها ممکن است زاده

تصادف صرف باشد؟

- ۱ باشد، ای دل، که در می‌کده‌ها بگشایند؟  
گره از کار فرو بسته ما بگشایند؟
- ۲ اگر از بهر دل زاهد خود بین بستند  
دل قوی دار، که از بهر خدا بگشایند
- ۳ به صفای دل رندان، که صبحی زدگان  
بس در بسته به مفتح دعا بگشایند
- ۴ نامه تعزیت دختر رز بنویسد  
تا حریفان همه خون از مژه‌ها بگشایند
- ۵ گیسوی چنگ برید به مرگ می ناب  
تا همه مغیچگان زلف دو تا بگشایند
- ۶ در میخانه بستند، خدایا، میسند  
که در خانه تزویر و ریا بگشایند
- ۷ حافظ، این خرقة که داری تو، بینی فردا  
که چه زُنار ز زیرش به جفا بگشایند

۱. عراقی:

بود آیا که خرامان ز درم بازایی؟      گره از کار فرو بسته ما بگشایی؟  
( کلیات ۲۹۴ )

نزاری:

انتظار نظر مرحمتی می دارم      چه شود گر به ترحم اثری بنمایی؟  
حجب از پیش دل خسته ما برداری؟      گره از کار فرو بسته ما بگشایی؟  
( دیوان ۱، ۳۷۳ )

باشد: لحن و معنی آن موقوف این است که کل بیت را چگونه بخوانیم. اگر بیت  
سؤالی خوانده شود، «باشد» معادل «بود» و در مقام ترجی توأم با تردید خواهد بود،  
اگرچه شاید عده‌ای این تردید را مغایر بالحن مطمئن و تقریباً خالی از شک شاعر در  
دو بیت بعد بینگارند. اما اگر بیت غیر سؤالی خوانده شود، «باشد» معنای ترجی بدون

تردید و در حکم محقق شدنی خواهد داشت، چنان که مثلاً در این عبارت: «اگر خدای - عزّ و جلّ - خواهد، این بباشد.» (تاریخی بیهقی ۱۳۵)

قزوینی: بود آیا که، که راهی بجز سؤالی خواندن باقی نمی‌گذارد. در هر حال، شاید به طور قطعی نتوان گفت که کدام درست‌تر یا بهتر است، چه قضیه تابع ذوق و قضاوت خواننده، همراه با ملاحظهٔ بیت‌های بعدی است. البته ابیات حاوی همین مضمون، که این نگارنده تا کنون دیده و نمونه‌هایی از آن را هم داده، معمولاً سؤالی بوده‌اند، و او نیز عملاً همین را ترجیح می‌دهد، چنان که در متن علامت سؤال هم گذارده است.

کار فرو بسته: با بیانی طنزآمیز، از طریق ایهام تضاد آن با «گشودن»، فرو بستگی کار خود را با بستگی قفل در میخانه‌ها گره زده است. باده، چنان که بارها دیده‌ایم، حلال همهٔ گره‌ها و بستگی‌هاست.

۲. «از بهر خدا» برای «میکده» و «می‌خواری»، چنانچه معنای حقیقی لحاظ شود، طنز خواهد بود، در حالی که در صورت تأویل باده از دید عرفانی، طنزی در میان نخواهد بود. اما درست همین ابهام میان دو معنی است که طنز می‌آفریند. همچنین تقابل در «خودبین» و «خدابین» مبنای مضمون قرار گرفته است، همچنان که مثلاً در:.... خدایینی از خویشتن بین مخواه (سعدی، بوستان ۱۱۶).

۳. مولانا، «رندان صبوحی»:

رندان صبوحی همه مخمور خمارند      ای زهره، کلید درِ خمار که دارد؟

( کلیات ۲، ۶۲ )

قزوینی، سایه و برخی دیگر: رندان صبوحی زدگان، که مشمول کاربرد کهن مطابقهٔ صفت و موصوف در جمع است، که بیشترین بسامد آن در حدود سدهٔ چهارم بوده و به مرور از آن کاسته شده است، و در عصر حافظ به ندرت به کار می‌رود. در شاهنامه بسیار دیده می‌شود، همچون:

نه زو زنده بینم، نه مرده، نشان      به دست نهنگانِ مردم‌کشان

( ۱، ۲۴ )

ازان روزبانان مردم‌کشان      گرفته دو مرد جوان را کشان

( ۱، ۵۲ )

به هر حال در حافظ برخی نسخ قدیمی «رندان و صبوحی زدگان» یا «رندان صبوحی زدگان» و برخی نیز چون خانلری «رندان که...» دارند. (نک. دفتر دگرسانها ۱،

۶۹۶، اگرچه نیساری ضبط قزوینی را ترجیح داده است.) در شعر حافظ، چنان که ذکر شد استثنایی است، مثل «همرهان سوارانند» به جای «سوارند»، که ترکیب وصفی هم نیست. به هر حال، مطابق ضبط خانلری، شاعر به صفای دل رندان سوگند یاد می‌کند که صبح‌وحی ز دگان قفل درهای بسته را به مدد دعا باز می‌کنند، و یا (چنانچه «به» را «به» ی سوگند ندانیم) به دلیل صفای دل رندان یا به یمن صفای دل آنان فروبستگیها را می‌گشایند. اما مطابق قزوینی چنین معنایی حاصل می‌شود: گشایندگان گرهها (فاعل البته دقیقاً معلوم نیست) تمامی درهای بسته را به برکت صفای دل رندان صبح‌وحی زده باز می‌کنند. یا، مطابق خوانشی که شاید عده‌ای نپسندند، فاعل را رندان بگیریم و بگوییم: رندان صبح‌وحی زده به صفای دلشان... الخ. این مستلزم سکته در بیت است: به صفای دل، رندان صبح‌وحی زده... الخ. همچنین پیشتر گفته‌ام که گاهی در اشعار حافظ از «صبح‌وحی» یا «جرعه سحری» چیزی چون مستی درونی و دعا و راز و نیاز صبحگاهی نیز مستفاد می‌شود. (برای نمونه، نک. ح ۶/۷). به هر روی، در شعر حاضر سخن از میخانه و باده است، و لذا طبیعی است که در چنین بافتی باید تعبیری چون باده صبح‌وحی به کار رود، و این که آیا باید آن را تأویل به احوال خوش و عارفانه به هنگام صبح کرد یا نه، بستگی به ذوق و نظر خواننده شعر دارد، یعنی امری تجویزی از جانب دیگران نیست. به عبارت دیگر، اگر قرار باشد که «صبح‌وحی» و نظایر آنها را تنها و تنها از نظرگاه عرفانی تأویل و تفسیر کنیم، پس دیگر شعر سمبولیک چه معنایی خواهد داشت؟

۴. نامه تعزیت: = تعزیت‌نامه: «به حضرت کیقباد تعزیت‌نامه فرستاد.» (خاقانی، منشآت ۵۹) = سوگنامه، امروز: نامه تسلیت

بیت بی‌گمان تحت تأثیر چکامه نامور، بلند و پرسوز خاقانی در تعزیت فرزند ناکامش، رشید، است:

صبحگاهی سرِ خوناب جگر بگشاید      ژاله صبحدم از نرگس تر بگشاید

(دیوان ۱۵۸-۱۶۲)

و به ویژه بیت مورد اقتباس این است:

گیسوی چنگ و رگ بازوی بربط ببرید      گریه از چشم نی تیزنگر بگشاید

نمی‌دانم، شاید هم دلیل توجه و علاقه حافظ به شعر خاقانی، همدردی با او در واقعه مرگ جوان ناکام او بوده باشد.

در قزوینی، لختهای دوم این بیت و بیت بعد پس و پیش، و البته نادرست، است.

این را بیشتر حافظ پژوهان پذیرفته‌اند. سلیم نیساری در نقد خود بر قزوینی: این غزل یکی از آن شش غزل است که دو بار در نسخه خلخال کتابت شده است. مطلع ضبط مکرر نیز «باشد ای دل» است. همچنین مصرع‌های دوم در بیت چهارم و پنجم، که در ضبط اول خلخال و نیز در چاپ حاضر پس و پیش است، در ضبط مکرر در جای صحیح خود قرار دارد. ضمناً در بیت آخر هم «به جفا» است، نه «به دغا». قزوینی نه به مکرر بودن این غزل در نسخه اساس خود اشاره‌ای کرده و نه به سه اختلاف دیگر که میان دو ضبط هست! (مقدمه‌ای بر تدوین غزل‌های حافظ ۱۲۴)

۵. گیسوی چنگ: گیسو در چنگ (و دیگر آلات موسیقی زهی یا سیمی) = سیم (استعمال امروز) زه، رود، وُتر، تار، تا، بریشم (یا: ابریشم) رگ، موی (که همانند «گیسو» و «زلف» در مورد چنگ است.) در شعر حافظ به این صورته‌ها آمده است: رود (۵۵/۷ به ایهام) ابریشم (۹۷/۱۰) موی (۲۵۶/۴) زه (۲۹۰/۱ به ایهام) و اما گیسو در مورد چنگ، خاقانی چندین بار دارد، مثل:

چنگ را، با همه برهنه‌سری      پای گیسوکشان کنند همه

(دیوان ۴۸۲)

نظامی:

سراینده ترک با چشم تنگ      فروشته گیسو به گیسوی چنگ

(اقبالنامه ۱۹۹)

نوا بازی‌کنان در پرده تنگ      غزل گیسوکشان در دامن چنگ

(خسرو و شیرین ۳۵۹)

موی، به همان معنی، در بیت سعدی:

چو چنگ از خجالت سر خوبروی      نگونسار و در پیشش افتاده موی

(بوستان ۱۵۱)

خود حافظ:

بس که در پرده گفت چنگ سخن      ببرش موی تا نموید باز

گیسو بریدن: از اعمال آیینی در سوگواری، که پیشینه دیرینه دارد، مثلاً سکاها در مراسم سوگ، مرده را بر روی ازابه‌ای می‌نهادند و کسان او پس از بریدن بخشی از گیسوی خود زاری‌کنان به دنبال ازابه به راه می‌افتادند. (تامارا تالبوت رایس، سکاها، ترجمه رقیه بهزادی ۹۵)

کهن‌ترین نمونه‌های آن، که این نگارنده سراغ دارد، از شاهنامه است در توصیف آیینهای عزاداری، که کسان و بندگان فرد مرده، گیسوان خود را می‌بریدند. در واقعه قتل سیاوش:

ز سر، ماهرویان گسسته کمند      خراشیده روی و بمانده نژند  
همه بندگان موی کردند باز      فرنگیس مشکین کمند دراز،  
برید و میان را به گیسو بیست      به فندق گل ارغوان را بخست  
(۱۵۳، ۳)

در اینجا، علاوه بر فعل «بریدن»، «گسستن» کمند (استعاره از زلف دراز) و «باز کردن»، هر دو به معنای بریدن (مطابق استعمال قدما) است، و نباید «موی باز کردن» را مثل امروز به معنی گشادن آن گرفت، اگرچه گشادن یا باز کردن موی بافته یا به هر حال جمع شده نیز در جای خود جزء آیینهای سوگواری بوده است (چنان که در بیت حاضر با «گشادن زلف» بیان شده و به آن اشاره خواهد شد). خاقانی، در همان قصیده و سه بیت بعد از بیتی که در مورد بریدن گیسو نقل شد، همین کاربرد «موی باز کردن» را می‌آورد که به نظر بنده آن هم مثل بیت فردوسی به معنی بریدن موی است:

جیب و گیسوی و شاقان و بتان باز کنید      طوق و دستارچه اسب و ستر بگشاید  
همچنین قاسم غنی دو شاهد برای موی بریدن از ذیل جامع التواریخ رشیدی تألیف حافظ ابرو و ظفرنامه نظام شامی داده، که البته هر دو نسبت به شاهنامه چند سده متأخرند. (نک. حافظ بایادداشتها و حواشی دکتر قاسم غنی، در مورد غزل حاضر، یا یادداشتها ۲۶۵).

زلف گشادن: این نیز از رسوم سوگواری در قدیم و گاه در عصر ما بوده است که گیسوان بافته یا جمع یا آراسته شده را می‌گشاده و به شکلی پریشیده فرو می‌ریخته‌اند. هنوز هم در برخی مناطق ایران، به ویژه در نواحی جنوبی، در آیین سوگواری (یا زاردرمانی، که بی‌شبهت به سوگ نیست) چنین می‌کنند. گیسو برکندن در عزای نیز خود اقتضا می‌کند که زلف بافته را باز کنند.

۷. فردا: محتمل هر دو معنای حقیقی و مجازی (= قیامت) است. (درباره معنی اخیر، نک. ح ۱۲۹/۷). زنار در زیر خرقة: باطن آلوده یا کفرآمیز در زیر ظاهر صالح (نک. ح ۷۹/۷).

به جفا: به رغم میل کسی، به زور، به ستم، به قهر و عنف؛ زریاب خویی (احتمالاً بدون التفات به معنی مذکور): این رسواسازی رسوایان جفا نیست و در هیچ یک از

دو ضبط اخیر (به جفا، به دغا) معنای معقولی ندارد بلکه «به خفا» (یکی از نسخه‌بدل‌های خانلری) درست است، یعنی «در نهان». (آئینه جام ۱۸۸-۱۸۹) قزوینی: به دغا، که موجه نمی‌نماید.

\* \* \*

دستغیب، و پیش از او هومن، غزل را متعلق به عصر مبارز (۷۵۴-۷۵۹) دانسته‌اند. دستغیب برای آن قایل به جنبه اجتماعی-سیاسی است، چون در آن از بدی حکومت ستم و ریا و واکنش رندان سخن می‌رود، و معتقد است: سخن حافظ در این باره با گواهی تاریخ‌نویسان از جمله معین‌الدین یزدی در مواهب الهی (۱۰۵-۱۰۶) کاملاً همخوان است، و اشعار او را در این دوره می‌توان سندی کاملاً تاریخی شمرد. (حافظ‌شناخت ۲، ۶۱۴)

در توضیح بیت ۱ ذکر شد که بیت را می‌توان سؤالی یا غیر سؤالی خواند و هر کدام را با نگاهی به دیگر ابیات به وجهی توجیه کرد. اما اگر آن را غیر سؤالی بخوانیم، یعنی به صورت مثبت و حاوی امید کامل به برآورده شدن آرزوی شاعر بدانیم و «دل قوی دار» را هم مؤید آن تلقی کنیم، آنگاه با یک مشکل در ساختار شعر روبرو خواهیم شد: دو بیت ۴ و ۵ سوگواره‌اند، و لذا مشکل بتوان لحن استواری از امیدواری را برای مطلع شعر لحاظ کرد. البته از دیدگاهی دیگر، امید، خواه بیش و خواه کم، در جای خود معتبر است، و شاعر به دلیل شم پیش‌بینی یا شعور نبوتی که دارد نمی‌تواند یا نباید از یأس حرف بزند و آن را به دیگران هم القا کند، خصوصاً که خواجه تا این ایام شاهد توالی و تعاقب دوره‌های خوش و ناخوش بوده و باورمند به چرخش دایم احوال است: ... چنان نماند و چنین نیز هم نخواهد ماند. او، گذشته از این که روزگار ستمگران را پایدار نمی‌داند، از یک لحاظ دیگر هم خالی از امید به رفع این فضای اختناق و ارباب و احتساب نیست، و آن این که می‌بیند پسر و ولیعهد مبارز آدمی است با سیره و سانی دیگر. پس عمر این اوضاع را در نهایت تا پایان حکومت مبارز برآورد می‌کند. اینها درست، اما به هر حال همگی برای خود شعر در حکم امور و اطلاعات بیرونی‌اند، و مهم تعیین تکلیف شعر در کلیت آن و حالتی است که شاعر در بطن آن شعر را سروده است. من با این که در مورد لحن و معنای بیت نخست جای احتمال را به هر دو صورت باز گذاشتم، شخصاً معتقد به امید کامل و بی‌خلل در آن نیستم، چنان که عملاً علامت سؤال در آخر آن گذاردم.



شعر، بر حول محور بسته شدن میخانه‌ها و پیامدهای آن و آرزوی گشاده شدن آنها و وصف ظاهر سازیِ نهفته در انگیزه‌های این کار، از وحدت کافی برخوردار است، چنان که حتی بیت آخر هم، که دربارهٔ خرقهٔ ریایی است، همسویی کاملی با دیگر ابیات دارد. نقش وحدت‌بخش ردیف در این میان انکارناپذیر است.

- ۱ کنون که در چمن آمد گل از عدم به وجود  
بنفشه در قدم او نهاد سر به سُجود،
- ۲ بنوش جام صُبوحی، به ناله دف و چنگ  
ببوس غبغب ساقی، به نغمه نی و عود
- ۳ به دَور گل، منشین بی شراب و شاهد و چنگ  
که همچو دور بقا هفته‌ای بود معدود
- ۴ شد از بروج رِیاحین چو آسمان روشن  
زمین به اختر میمون و طالع مسعود
- ۵ ز دست شاهد نازکِ عِذارِ عیسی دم  
شراب نوش و رها کن حدیث عاد و ثمود
- ۶ جهان چو خلد برین شد به دَور سوسن و گل  
ولی چه سود که در وی نه ممکن است خلود؟
- ۷ چو گل سوار شود بر هوا سلیمان وار  
سحر که مرغ در آید به نغمه داوود،
- ۸ به باغ، تازه کن آیین دین زردشتی  
کنون که لاله برافروخت آتش نمرود
- ۹ بخواه جام صُبوحی، به یاد آصف عهد  
وزیر مُلک سلیمان، عماد دین محمود
- ۱۰ بود که مجلس حافظ به یمن تربیش  
هر آنچه می‌طلبید، جمله باشدش موجود

۱. سجود بنفشه: حسن تعلیلی از خمیدگی ساقه نرم و ظریف بنفشه است، چیزی که خواجه در شعری دیگر به ملال بنفشه و سر بر زانوی غم نهادن او تعبیر کرده. (۳۵۷/۶) گل سرخ هم بارها در اشعار شعرا، از جمله خود حافظ، منزلت سلطان دارد، چنان که در بیت ۷ نیز به سلیمان مانده شده است. همچنین تصویر تا حدودی یادآور خلقت آدم است و سجود ملایک زیبا و پاکیزه چون بنفشه به موجودی که همچون گل سرخی در جهان آفرینش است، و قرینه آن هم ذکر نام چند پیامبر دیگر در شعر.

۲. صبوحي: نك. «صباح» در: ح ۵۴/۲، كه آنجا هم با «چنگ» همراه است.
۳. دَوْر: ايهام به چند معنى: الف. گرداگرد گل سرخ دايره گون؛ ب. عهد و موسم؛ ج. دَوْرگردانى شراب؛ د. اصطلاح موسيقى به معنى مقام، ضرب و غيره (در اين مورد، نك. ح ۲۳۸/۷). سه معنى نخست در اين بيت او نيز به طريق ايهام آمده است: كس به دور نرگست طرفى نبست از عافيت... (۱۲/۶)
- هفته معدود: مى تواند تداعى كننده تركيباتى قرآنى چون «ايّاماً معدودات» (بقره ۱۸۴) و «اجل معدود» (هود ۱۰۴) باشد.
۴. زمين را از حيث فراوانى گلهاى روشن و درخشان به هنگام بهار به برجهاى فلكى مانده كرده. پيداىست مراد او «بروج روشن» است همچون حَمَل، ثور و جوزا، در برابر «بروج تاريك» مانند اسد، عقرب، جدى، ميزان و سنبله. (مصفى، فرهنگ اصطلاحات نجومى، ذيل «برجهاى تاريك») (نيز نك. «برج» در: ح ۳۸۶/۳).
۵. عاد و ثمود: دو قوم بدكاره كه در قرآن چند بار از آنها سخن رفته كه بر رسولان الهى كذب بستند و گرفتار عذاب گشتند.
- عاد: فرزندان عاد بن عوص بن ارم بن سام بن نوح، و محل و مأوايشان احقاف (بين يمن و عمان) از بحرين تا حضرموت بود. (صبح الاعشى ۱، ۳۱۳، به نقل از دهخدا)
- هود به رسالت آنان آمد، ليكن به سبب نافرمانى از حق به طوفان هلاك شدند.
- ثمود: فرزندان ثمود بن جاثر بن ارم بن سام بن نوح، از قبائل قديم عرب، كه ساكن موصل و بت پرست بودند. صالح به پيغمبرى ايشان فرستاده شد با اعجازى به صورت ناقه اى (ماده شترى) از دل تخته سنگى برآمده. آنان ناقه را پي كردند و صالح را آزدند و عذاب الهى به صورت صيحه اى سهمگين بر آنان فرود آمد و همگان مردند. (قاموس الاعلام، به نقل از دهخدا)
- كَذَّبَتْ ثَمُودُ وَ عادٌ بِالْقَارِعَةِ فَأَمَّا ثَمُودُ فَأُهْلِكُوا بِالطَّاغِيَةِ وَ اما عادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عاتية (حاقة ۴-۶) (قوم ثمود و عاد آن هنگامه درهم كوبنده را دروغ شمردند. اما قوم ثمود با سركشى خويش نابود شدند. و اما قوم عاد با تندبادى سرد بنيانكن نابود گشتند.) درباره ثمود آمده است كه در درّه محل سكونتشان خرسنگها را مى شكافتند. (فجر ۹) مكان سكونت آنان در دهى كوچك به نام «حجر» گفته شده است. (مسالك و ممالك ۲۲)
۶. لطف بيت در بهره گيرى از جناس اشتقاق خُلد (= بهشت) و خُلُود (= ماندگارى و جاودانگى) است.

۷. بیت دیگر او با همین تصویر:

برکش، ای مرغ سحر، نغمه داوودی باز      که سلیمان گل از باد هوا باز آمد  
تعبیر از گل سرخ (و نیز غنچه) به سوار (و در برابر آن سبزه به پیاده) رایج است؛  
مولانا بارها دارد، از جمله:

باغ سلام می کند، سرو قیام می کند

سبزه پیاده می رود، غنچه سوار می رسد

( کلیات ۲، ۱۵ )

یکی جوقی پیاده همچو سبزه      دگر جوقی چو شاخ گل، سواران

( ۱۷۳، ۴ )

چون سبزه شو پیاده، زیرا درین گلستان

دلبر چو گل سوار است، باقی همه پیاده

( ۱۶۲، ۵ )

(درباره رفتن تخت سلیمان بر باد، نک. ح ۹۶/۴).

۸. آیین زردشتی: هم ناظر به آتش است، و هم باده آتشگون مغانه. در ادب دری از  
دیرباز آتش را «قبله زردشت» خوانده اند؛ عسجدی (از شاعران عصر محمود  
غزنوی):

برخیز و برافروز، هلا، قبله زردشت      بنشین و برافکن شکم قاقم بر پشت

خواجو:

کام جان از قبله زردشت خواه      گردلت چون آذر برزین بسوخت

(دیوان ۴۰۰)

آتش نمرود: نمرود: حرکت واج اول را به اختلاف نوشته اند، مثلاً فرهنگهای  
پارسی چون معین و دهخدا به فتح، مصاحب به کسر، و فرهنگهای عربی از قدیم و  
جدید به ضم. ابن منظور می نویسد: به گفته ابن سیده [در المخصّص - م] نُمرود، نام  
پادشاه معروف است، و ثعلب اشتقاق آن را از «تمرّد» می داند، که در این صورت  
ثلاثی خواهد بود. (لسان العرب؛ نیز به ضم در اقرب الموارد) نِمروُد nemrūd (عبری =  
سخت و نیرومند) پسر کوش پسر حام پسر نوح (پیدایش ۱۰. ۸ و ۹) شکارچی  
ماهری بود. بابل را او تأسیس کرد. (پیدایش ۱۰. ۱۰) و سرزمین بابل مدتها «زمین  
نمرود» خوانده می شد. (میکاه ۵. ۶) مطابق روایات اسلامی، همو است که چون از  
محاجّه با ابراهیم درماند او را به آتش افکند و خدا ابراهیم را نجات داد. (مصاحب)

حافظ در اینجا زردشت و نمرود را به دلیل اشتراک این دو در آتش به هم پیوند داده است. (درباره لاله و آتش، نک. ح ۱۷۱/۳).

۹. به یاد: = به سلامتی، به شادی (نک. ح ۴۶۳/۷).

ملک سلیمان: فارس (نک. ح ۱۵۷/۲).

عماد دین، محمود: عمادالدین محمود کرمانی: «یکی از دُهاة ملازمان امیر شیخ بود» و چون می خواست دولت وی را استحکام بخشد به اتفاق امیر سلغر شاه ترکمان، خواهرزاده امیر شیخ، با لشکری از اوغانیان و جرمائیان به مقابله با شاه شجاع پس از تسخیر شیراز به دست مبارز رفت، لیکن شجاع غالب و سپاه عمادالدین محمود منهزم شد، اما مورد عفو شجاع قرار گرفت. (محمود کتبی، تاریخ آل مظفر ۴۴) او همان کسی است که شمس فخری در مقدمه معیار جمالی و مفتاح ابواسحاقی از وی به نیکی یاد و ستایش کرده است. (غنی، تاریخ عصر حافظ ۱۰۸-۱۰۹) عمادالدین، به نوشته حافظ ابرو در ذیل جامع التواریخ رشیدی و عبدالرزاق سمرقندی در مطلع سعدین در سال ۷۵۸ به وزارت اخی جوق در تبریز رسید. (همان ۱۱۰-۱۱۱) معین الدین یزدی او را، که در مأموریت صلح خواهی ابواسحق نزد مبارز رفت (بدون توفیق قبول) به دو صفت حيله گری و برّندگی موصوف می کند: «شیخ ابواسحق [...] به اتفاق خواجه عمادالدین محمود، که از اعوان فئه باغیه عادیه به وفور شهادت و استعداد موصوف و از طایفه اضداد به فرط احتیال و صرامت معروف بود به جانب کرمان روند.» (مواهب الهی ۱، ۱۹۳) توجه داشته باشیم که معین الدین خادم دستگاه مبارز است و جز از این نوع سخن از وی انتظار نمی رود. عبدالرزاق سمرقندی هم نظیر همین داوری را درباره او دارد: «عمادالدین محمود کرمانی، که به وفور شجاعت و فرط شهادت از ارکان دولتش ممتاز و مستثنی بود، خواست که مبانی دولت ویران شده و قواعد سلطنت منهدم گشته را به دعائم تدبیر و مساعی تزویر استوار گرداند. اما شعله روح عزیزی چون فرونشست اطراف بدن را حرارت آتش فایده نمی دهد.» (مطلع سعدین، قسمت اول ۲۷۴) این وزیر، گویا در علم طب دست داشته و رسالاتی در دانش تشریح و بیان خواص افیون نگاشته است.

۱۰. تربیت: اینجا = رسیدگی، التفات و ترفیه، همچنان که در این بیت او نیز به

همین معنی است:

حافظ این گوهر منظوم که از طبع انگیخت اثر تربیت آصف ثانی دانست

(نک. ح ۴۹/۹).

برخی پژوهندگان، زمان سرایش غزل را بین ۷۵۰ تا ۷۵۵ (که عمادالدین محمود وزارت ابواسحق را داشته) برآورد کرده‌اند، یعنی دوره نخست شاعری حافظ، که درست هم هست. بنابراین، غزل حاضر یکی از اشعار اوست که تاریخ تقریبی متقنی دارند. (نیز نک. دستغیب، حافظ‌شناخت ۲، ۵۹۵-۵۹۶).

و اما غزل به نظر این نگارنده از یک نظر حائز اهمیت است، و آن این که به همراه غزل: بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی (غ ۴۷۷) دو شعر متمایز از نظر ساختار را در تمامی دیوان تشکیل می‌دهند که شاعر در آنها به عمد و آگاهی، بنمایه‌های چهار دین صاحب کتاب را با هم درآمیخته است. من این دو غزل را در همان چهارچوب اندیشگی و پیامی می‌نگرم که در اشعار متعدد او بیان شده، و آن ایجاد نوعی الفت و وفاق میان ادیان و آیینهای گوناگون به رغم تفاوت‌های صوری آنهاست، یعنی پیامی که مثلاً در بیت مشهور او داده می‌شود: جنگ هفتاد و دو ملت، همه را عذر بنه... در جای خود گفته‌ام که حافظ (حالا عقاید واقعی یا باطنی اش هرچه می‌خواهد باشد) در عالم شعر همواره در جهت نفی تعصب، تحزب و تفرق حرکت کرده، و پیامهای اشعارش با اندیشه صلح کل، خود یکی از مهمترین دلایل توفیق او و اقبال به او در عصر ماست. (من در هر مورد ضروری، او را از همین لحاظ با دیگران سنجیده‌ام، و نیازی به تکرار سخن نیست.) من مایلم این دو غزل را «شعرهای چندملیتی» (البته «ملت» به معنای امت و پیروان هر دین و آیین) بنامم. برخی از بنمایه‌های ادیان را برمی‌شمارم: کیش زردشت و آتش، ذکر نام چند پیامبر که می‌توان آنها را از بنی اسرائیل و بدلی از دین موسی (ع) شمرد: سلیمان (و نیز وزیر او «آصف») و داود (در غزل ۴۷۷ نام «موسی» را هم آورده است.) نام عیسی، و سرانجام مصطلحات و مفاهیم مربوط به اسلام، مثل سجود، دو قوم مذکور در قرآن (عاد و ثمود) خلد با صفت «برین» (معادل علّین) نام «عماد دین» و... که این گونه بنمایه‌های ترکیب شده با همدیگر چندان است که هرگز نمی‌توان آنها را به تصادف منسوب داشت. (نیز نک. ح غ ۴۷۷).

همچنین شعر، مجموعه‌ای است از مظاهر جمال جهان و مجالی لذات آن همچون شراب، شاهد، موسیقی و گل‌های مختلف، که بر روی هم شعری شاد را در محیطی سرشار از نور و تالّو پدید آورده است.

مطلب آخر این که سلیم نیساری این غزل را در دفتر دگرساینه‌نیاورده، با این استدلال که باید جزو قصاید بیاید. دلیل ایشان این که در ۱۶ غزل بار دیف ثابت «بود» و «نبود» این تنها شعر غیر مردّف است، یعنی بنای آن فقط بر قافیه است. (مقدمه‌ای بر

تدوین غزل‌های حافظ (۲۱۲) به راستی آیا این هم شد دلیل؟ تردیدی نیست که بی‌شباهت به قصیده نیست، اما مگر کم‌اند غزل‌های او که ساختمانی همانند قصیده دارند؟ آیا آنها را هم باید به همین عذر از غزل‌ها کنار گذاشت؟ لابد از نظر ایشان این همه مصحح که آن را در شمار غزل‌های او آورده‌اند عقلشان به این قد نمی‌داده که آن را جزء قصاید قرار دهند.

- ۱ سالها دفتر مادر گرو صَهبَا بود  
رونق می‌کده از درس و دعای ما بود
- ۲ نیکی پیر مغان بین، که چو ما بدمستان  
هرچه کردیم، به چشم کرمش زیبا بود
- ۳ دفتر دانش ما جمله بشوید به می  
که فلک دیدم و در کین من دانا بود
- ۴ از بتان آن طلب ار حسن شناسی، ای دل  
کاین کسی گفت که در علم نظر بینا بود
- ۵ دل چو پرگار به هرسو دَوَرانی می‌کرد  
و اندران دایره، سرگشته پابر جا بود
- ۶ مطرب از درد مَحَبَّت عملی می‌پرداخت  
که حکیمان جهان را مژّه خون‌پالا بود
- ۷ می‌شکفتم ز طرب، زان‌که چو گل بر لب جوی  
بر سرم سایه آن سرو سَهِی بالا بود
- ۸ پیر گلرنگ من اندر حق ازرق پوشان  
رخصت خُبث نداد، ار نه حکایتها بود
- ۹ قلبِ اندوده حافظ بر او خرج نشد  
که معامل به همه عیب نهان بینا بود

۱. درس و دعا: این دو واژه در چندین بیت خواجه با هم آمده، و گاهی هم «ورد» جایگزین دعا گردیده است. به هر حال در اشعار او اغلب پیوندی میان این دو با عشق و عرفان و سرمستی برقرار است، اما «مدرسه» را به عنوان مکان درس باید از این امر تفکیک کرد، چرا که معمولاً منفی و نمادی از علم ظاهر است. (نک. «مدرسه» در: ح ۴۵/۲). نیز این که درس و دعا سبب رونق می‌کده شود ممکن است به قصد طنز باشد.

۲. درباره «پیر مغان» که در حافظ «مجمع خوبی و لطف» است، در سنجش با آنچه دیگر شاعران درباره این پیر گفته‌اند، توضیح کافی داده شده است. (نک. بحث «پیر



مغان» در: ج ۱، ۵۳۵-۵۴۲).

۳. دفتر دانش: نمادی است از دانشهای دنیوی و علم و عقل متعارف، که در برابر عشق و معشوق دریدنی، سوختنی یا شستنی است. سعدی هم می‌گوید که عاشق بی‌پروا را هیچ‌گونه نسبتی با چنین دفتر و دانشی نیست:

لاابالی چه کند دفتر دانایی را؟      طاقت و عظم نباشد سر سودایی را

(غ ۲۰)

فلک دیدن: ظاهراً اصطلاحی نجومی است، و نه صرفاً به معنای فلک را نگرستن. = ستاره دیدن، اختر گرفتن و مراجعه به تقویم و ملاحظه زایچه وقت (مصطفی)، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۵۶۹، که تنها همین بیت حافظ را به شاهد آورده است. نیز سرفراز غزنی، سیر اختران در دیوان حافظ (۱۴۰)

و: نوعی «و»ی خاص که در اشعار، اغلب پس از یکی از مشتقات فعل «دیدن» (= تأمل کردن، درنگستن) و یا دیگر افعالی که مفید معنای مشابه‌اند می‌آید و بیانگر نتیجه و حاصل آن فعل است. در زبان پارسی در بافت‌هایی دیگر هم از آن استفاده می‌شود، مثل: بی‌احتیاطی همان و مردن همان، یعنی نتیجه بی‌احتیاطی مردن است. سعدی:

عهد تو و توبه من از عشق      می‌بینم و هردو بی‌ثبات است

(غ ۵۳)

گفتم از ورطه عشقت به صبوری به در آیم

باز می‌بینم و دریا نه پدید است نشانش

(غ ۳۳۲)

اوحدی:

از رخ خوبان که زد روی ز موج تو نور

دیدم و آن نور نیز پر تو سیمای اوست

(دیوان ۱۱۵)

خود حافظ:

دیدم و آن چشم دل‌سیه که تو داری      جانب هیچ آشنا نگاه ندارد

قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق      چو شبنمیست که بر بحر می‌کشد رقمی

می‌شد آن کس که جز او جان سخن کس نشناخت

من همی دیدم و از کالبدم جان می‌رفت

گونه‌ای از همین «و» نیز هست که افاده سرعت در اخذ نتیجه فعل می‌کند. (نک. ح ۴۲۶/۳)

و اما در باب معنای بیت، این نگارنده اندکی تردید دارد که آن را دریافته باشد. پرسش این است: آیا دفتر دانش را بدین دلیل باید شست که فلک در کین توزی نسبت به دانایان است؟ و یا آن دفتر در اصل و اساس خود زایل کردنی است؟ این را از آن روی می‌گویم که در عرف شعر حافظ، هرگونه دفتر حاوی دانش اینجهانی فی نفسه شستنی است. اما از سوی دیگر وقتی فلک در ستیز با انسان دانا است، فلک دارای نقش منفی است، و لذا دانش و دانایی طبعاً و قهراً شأن مثبت و مطلوب می‌یابد. حال، مطلوب در این میان کدام است و نامطلوب کدام؟ در هر حال به نظر می‌رسد اینجا هم سخن بر سر رجحان مستی یا عشق بر علوم مرسوم یا صوری باشد و نیز آسیب‌ناپذیری آن نسبت به این.

در کین من دانا: قزوینی: در قصد دل دانا؛ نیساری: کین دل دانا؛ قدیمترین نسخ مطابق ضبط خانلری‌اند، و گذشته از این، گمان نمی‌کنم «دل» با توجه به بار معنوی و عارفانه آن مناسب این مقام باشد.

۴. شاهد آن نیست که مویی و میانی دارد      بنده طلعت او باشد که آنی دارد  
بیت متن را نیساری اضافه بر متن می‌داند. (دفتر دگرسانها ۱، ۶۹۸) و من در شگفتم  
که چرا؟ به هر حال از بهترین ابیات غزل و بلکه دیوان است.  
۵. سرگشته پابرجا: تصویری پارادوکسی است. پابرجا: ایهام تضاد با سرگشته  
دارد، از این جهت که سرگشته به یک معنی غیر ثابت و در نوسان میان این سو و آن  
سوست؛ مولانا، به همین شکل:

رفیق خضرم و هر دم قدوم خضر را جوینان

قدم بر جا و سرگردان، که چون پرگار می‌گردد

(کلیات ۳، ۱۹۶)

تا عاشق آن یارم، بی‌کارم و برکارم      سرگشته و پابرجا مانده پرگارم

(۲۱۷، ۳)

عراقی:

مانده پرگار به گرد سر خویش      می‌گردد و به طبع پای برجای می‌باش

(کلیات ۳۱۶)

سعدی:

چندم به سر دوانی، پرگاروار گردت؟

سرگشته‌ام، ولیکن پای استوار دارم

(غ ۳۸۹)

۶. امیر خسرو:

مطرب غزلی ز شوق بر خواند      خونابه ز چشم من روان شد

(دیوان ۱۸۶)

عمل: اصطلاح موسیقی است. = ترکیب آهنگ [= آهنگ‌سازی، یا: اجرای الحان - م] (عبدالمؤمن بن صفی الدین، بهجت‌الروح، «شرح اصطلاحات» ۱۲۶) عمل: الف. اجرای عملی موسیقی، در مقابل علم تئوری و موسیقی نظری؛ ب. ترکیب، آهنگ‌سازی، بداهه‌پردازی؛ در موسیقی قدیم، واژه «عمل» به مفهوم و به جای تصنیف یا اثری موسیقایی ذکر می‌شد، مثلاً در یک رساله موسیقی، بندی است با عناوین نوبت، قول، و عمل، که هریک را به یکی از موسیقیدانهای ایرانی منسوب داشته می‌نویسد: نوبت مرتب از آن خواجه عبدالقادر در بزرگ؛ نوبت خواجه عبدالقادر در ترانه، فروداشت، قول دوگاه سلطان احمد، قول راست سلطان احمد، عمل خواجه عبدالقادر در دوگاه، عمل هم در دوگاه از خواجه عبدالقادر، عمل خواجه عبدالقادر در عشیران و حسینی، در اصفهان عمل دوگاه از محمد لالا [...] ج. تصنیف نغمات و آهنگ‌سازی؛ د. در مفهوم کلی، به نحوی که در تصانیف قدیم ملاحظه می‌شود، عمل در دو معنی ذکر شده: یکی تصنیف نغمه‌ها و ترکیب و ابداع لحنها، که مفهوم کلی تری است؛ و دیگر یکی از اقسام تصانیف، که در موسیقی قدیم نقش داشته است. (برای اطلاع بیشتر، نک. مهدی ستایشگر، واژه‌نامه موسیقی ایران‌زمین ۲، ذیل «عمل».) عمل در یکی از معانی آن برابر با «راه» است، همچنان که اهل فن گاهی «راه و عمل» را با هم می‌گویند. (نک. «راه» در: ح ۱۳۵/۴.)

حکیمان: چنین است در قزوینی، و درست نیز هست، و نیازی نیست به جای آن به برخی نسخ متأخر متوسل شویم و بگذاریم: حریفان، بزرگان، یا: در غمش دیده‌مستان همه خون‌پالا، و غیره. توجیه «حکیمان» به دو طریق است: یکی این که بگوییم از آن گونه حکیمان‌اند که حکمت ایشان از جنس معرفت و عرفان یا معرفت عرفان‌آمیز است؛ و دیگر، از این جهت که حکما بنا به مزاج حکمت معمولاً عنان به عواطف نمی‌سپارند، به وجه مبالغه بگوییم: حتی حکیمان نیز...

مرثه خون‌پالا: از دیرباز مژگان را به پالاون (= صافی، آبکش) تشبیه یا مثل حافظ

به طریق استعاره کنایی به آن مانده می‌کرده و به جای خود آن، یکی از لوازم آن (مثلاً پالودن یا مشتقات آن) را می‌آورده‌اند. معروفی، در یکی از کهن‌ترین سروده‌های دری، چنین تشبیهی کرده است:

افشره خون دل از چشم او ریخته پالاون مژگان فرو

(لازار، اشعار پراکنده ۲، ۱۳۱)

سلمان از موی سر قرابه سخن می‌گوید که کار صافی را انجام می‌دهد، و مژه را به یک صافی از جنس موی مانده می‌کند:

همچو موی سر قرابه، که می‌پالاید از زجاجی مژه دشمن تو خون‌پالاست

(دیوان ۴۴۶)

امیرشاهی سبزواری:

بنگر در هوای آن لب لعل گشته چشم پیاله خون‌پالای

(دیوان ۸۵)

۷. طرب: = فرح، شوق (لسان‌العرب) در اینجا هم همین معنای اصلی و اولیه این واژه اراده شده، و نه معنای تغنی و غنا، که معنایی ثانوی است.

غرض از تصویر، نشان دادن کوچکی خود شاعر است که در زیر سایه محبوبی با عظمت بدین گونه شاد و سبک‌روح است.

۸. پیر گلرنگ: استعاره از باده گلگون، با ایهام به پیری با چهره گل‌فام؛ خواجو، با احتمال تأثر خواجه:

من چو از باده گلرنگ سیه‌روی شدم

چه غم از موعظه زاهد ازرق‌پوشم؟

(دیوان ۳۰۷)

از موارد بحث‌انگیز حافظ است و آرای گوناگون درباره‌اش بیان شده است، که به برخی اشاره می‌شود. سودی در شرح بیت می‌گوید: در مناقب خواجه نوشته‌اند که نسبت خرقة خواجه به پیر او شیخ محمود عطار ملقب به «پیر گلرنگ» می‌رسد، و این نسبت را تا روزبهان بقلی و پدر او، شیخ شطّاح، رسانده‌اند. (نقل به تلخیص) استاد محمد معین در مقدمه‌شان بر عهبر‌العاشقین روزبهان نقدی از جهات مختلف بر این قول کرده‌اند، از جمله این که معلوم نیست آنچه سودی به عنوان «مناقب خواجه» گفته از شمار کتب مناقب بوده یا نه. دیگر این که نام آن پیر را سودی در جای دیگر «شیخ محمد عطار» نوشته، که همین در مناقب حضرت شاه نعمت‌الله ولی به صورت

«علاءالدین محمد عطار» آمده، و جامی در نفحات او را از کبار اصحاب خواجه بهاءالدین شمرده است. به هر حال روانشاد معین «گلرنگ» را صفت شراب دانسته‌اند. (عبرالعاشقین ۶۲-۶۳) همین نظر را در حافظ شیرین سخن نیز بیان داشته و در عین حال گفته‌اند: استعمال «گلرنگ» در این گونه ابیات ناقض آن نیست که گلرنگ در موارد دیگر مفهومی دیگر داشته و از جمله در بیت مورد بحث «اسم خاص» باشد. (۲۱۶)

احمد گلچین معانی، البته با تردید در این که «پیر گلرنگ» شخصی خاص باشد، به نقل از رساله حلّ ماینحل از نسخه دستنگاشت خود ایشان نوشته‌اند: «آورده‌اند که در شهر شیراز پیری بوده به تصفیة قلب مشهور [...] و به پیر گلرنگ ملقب بود، و هر که او را می‌دید گل می‌پنداشت. القصه اکثر ابیات حافظ می‌گویند مضمون سخنهاى وی است که در مجلس روح پرور او شنیده و در رشته نظم می‌کشید.» (تذکره میخانه ۹۳ ح) ظاهراً باید از این «پیر گلرنگ» نیست در جهان سپاس داشت که شاهکارهای منسوب به شخصی حافظ نام طفیل و مرهون سخنان گوهر بار ایشان بوده است. باری، نصرالله پورجوادی در مقاله‌ای، پس از نقل آرای افراد پیرامون «پیر گلرنگ»، با استناد به حی بن یقظان ابن سینا و رساله فی حقیقة العشق شیخ اشراق، خصوصیات پیر روحانی و آسمانی سهروردی را با اثر ابن سینا مطابق می‌داند، و آنگاه با استشهاد به مصیبت‌نامه عطار، سیرالعباد سنایی و مثنوی مصباح الارواح منسوب به شمس الدین بردسیری، معتقد است در سده‌های پنجم و ششم تحولی مهم در مفهوم پیر در حکمت و عرفان ایرانی پدید می‌آید و پیر، که پیشتر شخصی معین بود، به موجودی یکسره آسمانی و غیبی بدل می‌شود؛ پیری که راهنمای باطنی و نماینده عقل فعال (عقلی که بالفعل در امور جهان تصرف دارد) و برابر با جبرئیل یا روح القدس و دارای وجودی قلبی و درونی است. از ویژگیهای اوست سرخی و شادابی چهره و عدم تأثیر گردش زمان بر او و بنیه خوب و بشاش. این پیر طبعاً منتهای مکرمات و بزرگواری است، و این که رخصت خبث در حق ازرق پوشان نداده نیز از همین معنی است. («پیر گلرنگ»، نشر دانش، ش شانزدهم، ش چهارم، زمستان ۱۳۷۸، ص ۴۳-۵۴، به تلخیص.) به نظر نگارنده این سطور، «پیر مغان» و مشابهات آن، که در شعر شاعران حدود سده ششم به بعد (و به اکمل وجوه و اجمع خصال نیک در حافظ) آمده، نیز درست از همان خاستگاه برآمده که «پیر گلرنگ». سرانجام قولی مخالف را حسینعلی هروی دارد، که «گلرنگ» را صفت شخص پیر می‌داند و می‌گوید: شراب همیشه (و در حافظ نیز) شهادت دهنده و بی‌پروا کننده است، و نه بازدارنده. («نظری به کلام و پیام حافظ»، نشر دانش، ش

پنجم، ش اول، ص ۲۷). که تعمیمی است نادرست، زیرا شراب، همان گونه که بی پروا کننده نسبت به سخنان درست و برحق است، منع کننده از خبث، غیبت و نظایر آن نیز هست. کمال آن (و نیز هر پیری) در جمع داشتن این هردو جنبه است. و اما این نگارنده بر آن است که در «پیر گلرنگ» نظیر همان ایهامی رامی بینیم که در «شیخ جام» هست: حافظ مرید جام می است... (۷/۸) که شیخ یا پیر دلخواه شاعر همان «جام می» است، منتها با ایهام و کنایتی به شیخ احمد جام. در بیت حاضر نیز معنای اصلی «پیر گلرنگ» شراب است، هرچند ممکن است به طریق ایهام نظری به مثلاً شیخ محمد یا علاءالدین محمد عطار شیرازی (ملقب به «پیر گلرنگ» یا هر شیخ دیگر ملقب به آن) هم داشته باشد، چنان که سابقه «شیخ جام» در شعر حافظ هم مؤید آن است. پیشینه این نوع ایهام هم ظاهراً از پیش از خواجه است، مثلاً کمال اسمعیل (از مقتدایان حافظ) دقیقاً از «می پیر»، آن هم با تصویری عینی از پیر در هیأتی بشری به مدد آدم‌نمایی سخن می گوید:

می پیر از سر من خرقة سالوس بکند      ریش بگرفته مرا با در خمار آورد

(دیوان ۷۶۵)

توجه داشته باشیم که همین پیر، که ریا و سالوس را از سر شاعر بیرون کرده، در بیت حافظ به صورت فردی درآمده که اجازه خباثت نمی دهد. حال از آنجا که به ویژه در شعر سده هشتم باید در پس هر لفظی منتظر ایهام نیز بود «شراب پیر و کهن» با تصورات پیرامون پیری گلچهره (خواه از نوع درونی و آرمانی، و خواه از گونه واقعی و موجود) در هم آمیخته است. به عبارت دیگر، شاعر به مدد همین معانی و بارهای ایهامی می گوید: من به جای شیخ جام، جام شیخ گونه، و به عوض پیر گلرنگ، شراب گلگون را پیر و مقتدای خود قرار داده‌ام.

واژه «گلرنگ» هم از دیرباز صفت شراب واقع شده و خود حافظ هم چند بار آن را به کار برده است. اما این که در اینجا صفت پیر قرار گرفته از همان مقوله است که در سطور پیش ذکر شد، یعنی یکی از جلوه‌های دلپذیر پیر همین صفا و سرخ‌رویی اوست، که معنای سرافرازی و شادکامی نیز در آن لحاظ می شود. مثلاً مولانا در غزلی خطاب به شمس، سرخی چهره او را نشان آن دانسته که از بارگاه خداوندی بازگشته است:

رنگ رخ خوب تو آخر گواست      در حرم لطف خدا بوده‌ای

(کلیات ۷، ۴۳)

چرا راه دور برویم، مگر خود خواجه «پیر مغان» خویش را «خرّم و خندان، قدح باده به دست» (۱۳۶/۴) توصیف نکرده است؟ پیداست رنگی چون سفید، زرد، کبود و غیره برای چنین پیری تصوّرناپذیر است. یار هم «گلرنگ» خوش است، چنان که مولانا می‌گوید (که شاید باز مراد او شمس باشد):

گهی با خویش در جنگم، گهی بی خویشم و دنگم

چو آمد یار گلرنگم، چرا با این سه فن باشم؟

(۲۰۳، ۳)

اشاره شد که «پیر» در باب شراب ناظر به کهنگی آن است. گویا در شعر عرب هم «عجوز» را برای شراب سالخورده به کار می‌برند. مرتضی مطهری: یزید نیز در شعرش ضمن نفی مفاهیم مذهبی می‌گوید: من به جای حورالعین، این پیرزن (عجوز) داخل خم را برگزیده‌ام. (تماشاگاه راز ۱۰۷)

حکایتها: احتمالاً ناظر به ماجرا کردن صوفیانه است، یعنی باده مصفا اجازت نداد «ورنه با تو ماجراها داشتیم». (در این باره، نک. ح ۴۰۷/۱۰).

از ظرایف بیت، یکی بهره‌گیری از دو رنگ سرخ دلپذیر و کبود کراهِت‌انگیز در برابر یکدیگر است. دوم ویژگی تشخیص یا آدم‌نمایی نیرومند در پیر گلرنگ است، که به نظر می‌رسد همین است که عده‌ای را بر آن داشته تا به دنبال پیری واقعی با این نام بگردند. و سوم نوعی بیان رندانه بدین سان که می‌گوید نمی‌توان در این باره حرف زد، درحالی که همه چیز را هم گفته است، و یا این که به همین عذر که نمی‌توان سخنی صریح گفت، طوری قضیه را مجمل و سربسته ادا می‌کند که از هر تصریحی بلیغ‌تر و مؤثرتر است. این شیوه در سخن او نمونه‌های متعدد دارد. (به عنوان یک نمونه بنگرید به غزل ۲۸۰، شرح بیت‌های ۳ و ۴). در اینجا هم «ورنه حکایتها بود» در همان حکم است. اینها از مصادیق بارز بلاغت است.

۹. قلب: ایهام میان دل و سکهٔ تقلّبی (نک. ح ۵۰/۴).

مُعامل: خرید و فروخت کننده، سوداگر، آن که داد و ستد کند. (دهخدا، یادداشت مؤلف، که همین بیت هم جزء شواهد آمده است.) معامل اصطلاحی است که امروزه نیز رایج است، لیکن به معنای فروشنده، در برابر «متعامل» (= خریدار) چنان که در اسناد رسمی به کار می‌رود، درحالی که «معامل» در اینجا به عکس به معنای خریدار است، یعنی یار که باید دل شاعر را بخرد. اما این خریدار از آنها نیست که سرش کلاه برود و قلب تقلّبی و غلّ و غش دار را بتوان به او قالب کرد. پیداست از معشوقی

نهفته‌دان یا شاید «عالم‌الغیب و الخفیّات» سخن می‌گوید که از کژیهای نهان در مورد معامله (دل) کاملاً آگاه است. شاعران بارها دل خود را به ایهام «قلب» یا سگّه ناروا خوانده‌اند که نباید هم مورد مرحمت معشوق قرار گیرد؛ سلمان:

مادل ناسره داریم به بازار غمت      درم قلب ندانم برود یا نرود

(دیوان ۱۷۰)



- ۱ یاد باد آن که نهانت نظری بامابود  
رقم مهر تو بر چهره ما پیدا بود
- ۲ یاد باد آن که چو چشمت به عتابم می‌گشت  
معجز عیسویت در لب شگر خا بود
- ۳ یاد باد آن که صبحی زده در مجلس انس  
جز من و یار نبودیم و خدا بامابود
- ۴ یاد باد آن که رخت شمع طرب می‌افروخت  
وین دل سوخته، پروانه ناپروا بود
- ۵ یاد باد آن که در آن بزمگه خلق و ادب  
آن که او خنده مستانه زدی، صها بود
- ۶ یاد باد آن که چو یاقوت قدح خنده زدی  
در میان من و لعل تو حکایتها بود
- ۷ یاد باد آن که مه من چو گله بربستی  
در رکابش مه نو پیک جهان‌پیما بود
- ۸ یاد باد آن که خرابات‌نشین بودم و مست  
وانچه در مسجدم امروز کم است، آنجا بود
- ۹ یاد باد آن که به اصلاح شما می‌شد راست  
نظم هر گوهر ناسفته که حافظ را بود

۱. نظر: محتمل است که ایهامی به اصطلاح نجومی داشته باشد (به قرینه «رقم» و «مهر»). مراد از «نظر» یا «نگرستن» مشاهده حالات دو کوکب یا دو برج است با یکدیگر و تأثیر آن بر امور و احوال آدمیان. ابوریحان در این باره هم مثل بسیاری موارد دیگر از برابر پارسی «نظر» یعنی «نگرستن» سود می‌جوید: «اتصال پیوستن است و انصراف بازگشتن. و این هر دو با نگرستن باشند. و نگرستن ستارگان چون نگرستن بروج است به مقارنه و دو تسدیس و دو تربیع و دو تثلیث و مقابله.» (التفهیم ۴۷۵؛ نیز نک ۳۴۵-۳۵۲، متن و حاشیه استاد جلال همایی.) نظر = Aspect، Regard: هریک از این پنج حالت سیارات: مقارنه، تسدیس، تربیع، تثلیث و مقابله را نظر یا

مشاکله نظر یا اتصال گویند. درباره نظرات کواکب و احکام و اهمیت آنها، در المدخل و المنظوم منسوب به خواجه نصیر آمده است:

نظر اختران بکن معلوم      تا بدانی تمام علم نجوم  
تثلیث و تسدیش دو نظر مودّتند و مسعود [...] و مقابله و تربیع دو نظر عدواتند و  
منحوس. (برای اطلاع بیشتر، نک. مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی ۷۹۶-۷۹۷).  
احتمال می رود «نظر» در این بیت او نیز به همین معنی باشد:  
نظر بر قرعه توفیق و یمن دولت شاه است

بده کام دل حافظ، که فال بختیاران زد  
رقم: نیز از اصطلاحات نجوم است: ارقام Chiffres Calandrique (فرانسه) یعنی  
ارقام و اعداد تقویمی و از جمله علوم ریاضی همراه با احکام نجوم، و در تعریف آن  
گفته اند: «علم ارقام و اعمال زیج و تقویم و اسطرلاب و آلات رصدی و غیر آن از  
موالید و تحولات، نافع ترین علم ریاضی است و اکنون منجمان روزگار به معرفت آن  
با بعضی از علم احکام اکتفا نموده اند و اسم علم نجوم بر او مقصور کرده اند.»  
نفائس الفنون. ارقام بروج: مقصود حروفی از جمل است که ترتیب بروج را در تقویم  
بیان کند. خواجه نصیر در ارقام بروج گوید:

مرد دانادل ستاره شناس      چون مر این علم را نهاد اساس  
رقم برجها که کرد اعداد      از حساب جمل گرفت و نهاد

(مصفی، همان ۳۳)

۲. سعدی:

فتنه سامریش در نظر شورانگیز      نفس عیسویش در لب شکرخا بود  
(غ ۲۵۶)

امیر حسن دهلوی:

کسی که لطف زبانش به مرده جان می داد      برفت و معجزه خود لب ترا آموخت  
(دیوان ۳۴)

مطابق سنت شعری، چشم یار می کشد یا فتنه و آشوب بر پا می کند ولی لب او  
حیات می بخشد، مثل بیت سعدی و بیت متن، یا این بیت حافظ:

دوش بیماری چشم تو ببرد از دستم      لیکن از لعل لب صورت جان می بستم  
ت: (در: عیسویت) مطابق قواعد قدیم دستوری، شناسه مفعولی است (= تو را  
معجز عیسوی) اگرچه مطابق هنجارهای امروز به نظر شناسه اضافی می آید. البته

همان شناسهٔ مفعولی نیز با فک اضافه به صورت اضافی درمی آید (= در لب شگرخایت).

۳. شاعر در اینجا قصد توصیف روح معنویت حاکم بر فضای خلوت خود با مخاطب را دارد و ذکر «خدا با ما بود» برای آن است که بگوید هیچ شخص ثالثی در آنجا جز خدا حضور نداشت.

۴. پروانه - ناپروا: آن را از نظرگاه بدیعی می توان هم تناسب میان واجها و هجاها دانست، و هم به لحاظ تغییر مکان «نه» و «نا» می شود نام قلب بر آن گذارد. سیروس شمیسا آن را نمونه ای می داند از قلب، اما نه از انواع شناخته و دارای نام آن (مثل قلب بعض، کل، مستوی و غیره) و لذا آن را از قلبهای غیر معروف می خواند. (نگاهی تازه به بدیع ۴۹) می توان آن را قلب از نوع «غیر ملقب» دانست. عطار بارها نظیر آن را دارد، مثل:

تا که آن شمع جهان پرده برافکند از روی

بس دل و جان که چو پروانه ناپروا شد

(دیوان ۱۹۲)

نه، می رس از من سخن، زیرا که چون پروانه ای

در فروغ شمع روی دوست ناپروا شدم

(همان ۳۶۳)

سلمان: این دو را در کنار هم، مثل حافظ، دارد:

شمع دیدارش گر از نور تجلی پرتوی      افکند بر کوه، چون پروانه ناپروا شود

(دیوان ۱۶۸)

خود حافظ:

سرّ این نکته مگر شمع برآرد به زبان      ورنه پروانه ندارد به سخن پروایی

ناپروا: در بیت متن (و نه در «پروایی» در بیت اخیر) به نظر من به معنی بی باک و نترس (در برابر آتش) است، همچنان که پیشتر این نظر را که «پروا» در قرون متقدم به معنی ترس و بیم نیامده و فقط به معنای توجه و اعتناست رد کردم. (نک. ح ۳۱/۱). در اینجا هم می پرسیم: آیا «ناپروای» را در این بیت انوری (سدهٔ ششمی) می توان به معنایی بجز بی ترس و بی باک گرفت؟ (در خطاب به ممدوح):

از نهیت ستاره بی آرام      وز رکابت زمانه ناپروای

(دیوان ۲، ۷۳۱)

در اینجا هم، ضمن تأکید بر همان نظر خود، عرض می‌کنم که در دو بیت اخیر عطار و بیت سلمان «ناپروا» به همان معنای بی‌باک و جسور است. با این وصف آیا تردیدی در مورد همین معنی در بیت متن باقی می‌ماند؟ (البته من در جای خود مواردی را هم که «پروا» در حافظ به معنای توجه، التفات و اعتناست مشخص کرده‌ام.)

۵. خُلُق: = اخلاق؛ این واژه معمولاً به صورت جمع، افاده این معنی می‌کند، ولی در اینجا صیغه مفرد به این معنی آمده است.

خنده مستانه: پیداست قهقهه یا خنده دهان‌نماست. می‌گوید: در آن مجلس همه چیز بر مدار حفظ شأن و حرمت طرفین و رعایت ادب و نزاکت (در عین صمیمیت) قرار داشت و هیچ یک از دو همنشین به بهانه مستی از حال خود خارج نمی‌شد.

۶. یاقوت (و نیز لعل و عقیق) مشبه به برای شراب سرخ‌رنگ می‌آید، و در اینجا هم تناسب میان شراب یاقوت‌فام و لب لعل‌گون نوشندگان رعایت شده است. سخن از گفتگوی همدلانه و دل‌انگیز میان دو طرف در فضایی سرشار از مستی و بی‌خویشی است.

۷. کلاه ماه: تعبیری است از هاله یا خرمن یا شایورد که چون کلاهی بر سر ماه است؛ سیف اسفرنگی:

اگر، ای پری، نه ماهی، چه زشب کلاه داری؟

مهی و چو ماه هرشب گُلَه سیاه داری

(دیوان ۶۶۸)

مه نو و جهان‌پیمایی در رکاب: شاعران رکاب‌ممدوح را به هلال ماه نو، به دلیل شباهت حلقه رکاب به آن، مانده کرده‌اند تا ماه را در زیر پای او قرار دهند؛ خاقانی:

زیر رکابش نگر، حلقه‌بگوش آسمان      پیش عنانش ببین، غاشیه‌کش روزگار

(دیوان ۱۷۸)

نیز بیتی از غزلی که در طبعی مغلوط از دیوان ظهیر فاریابی به غلط منسوب به او شده است:

گر آفتاب نه‌ای، از چه صبحدم امروز      که چون سوار شدی، ماه نو رکاب گرفت؟

(ویراسته هاشم رضی ۱۹۹)

پیک اینجا ظاهراً از نوع پیاده است، و نه سواره (نک. «پیک» در: ح ۶۲/۱) زیرا

خادمان در التزام رکاب پادشاه، پیاده می‌روند. ماه هم پیاده‌ای است در موکب جهان‌پیما یا جهان‌گشای همنشین موصوف حافظ.

و اما جهان‌پیمایی ماه از آن‌روست که، مطابق سنت شعری، ماه را سفرکننده‌دایم، و به همین دلیل «غریب» و سرگشته خوانده‌اند؛ منوچهری:

غریب از ماه والاتر نباشد      که روز و شب همی برّد منازل

(دیوان ۵۵)

انوری و شب‌دوی و بی‌قراری ماه:

ماه سرد و تراست و رنگ‌آمیز      شب‌دو و بی‌قرار و هرجایی

(دیوان ۲، ۹۴۰)

نظامی آن را «سفرساز» می‌خواند، در نعت پیامبر (ص):

عقل شفاعوی و طیبیش تویی      ماه سفرساز و غریبش تویی

(مخزن ۲۵)

خواجو و ماه شبگرد و تنهار و (= غریب):

بی‌فروغ طلعتش گو مه ز مشرق بر میا

کامشیم پروای آن تنهار و شبگرد نیست

(دیوان ۲۱۸)

سلمان و ماه هرزه‌گرد:

خورشید با جمالت چون سایه رهنشینی

گردون به جست و جویت چون ماه هرزه‌گردی

(دیوان ۲۷۵)

۸. م: (در: مسجدم) شناسهٔ مفعولی (= مرا در مسجد)

۹. گوهر ناسفته: استعاره از شعرار زشمند در نخستین صورت صدور آن یعنی قبل

از اصلاح و پرداخت است.

\* \* \*

دستغیب غزل را مثل سوگوارهٔ ابواسحق (غ ۲۰۳) از دورهٔ دوم حیات شعری حافظ، یعنی عصر سلطهٔ امیر مبارز، دانسته و به نقل آرای مختلف دربارهٔ این غزل پرداخته است. (حافظ شناخت ۲، ۶۰۶-۶۰۸)

و اما کم نبوده‌اند آنان که به ضرب و زور خواسته‌اند تا غزلی را با محتوای آشکار

یادکردی دریغ آمیز از یک همنشین همدل به عنوان مرامنامه حافظ در مهرپرستی (!) فرمانمایند. مثلاً «رقم مهر...» را (که از نظر علم نجوم توضیح داده شد) تعبیر کرده‌اند به این که در آیین مهر، وقتی نوآموز وارد جرگه پیران می‌شد، پیشانی‌اش را خالکوبی می‌کردند. به همین سان و در پی درست کردن یک مرامنامه کامل و بی‌خلاف هر بیت آن را به رسمی و جنبه‌ای از آن آیین وصل کرده‌اند، چنان که «آن بزمگه خلق و ادب» را به خاموشی و سنگینی اسرارآمیز بزم مهر، و «مه من چو کله بر بستی» را به کلاه شکسته مهری و پیک خورشید و غیره ربط داده‌اند. فردی به نام احمد حامی، ضبطی را از یک نسخه نامعتبر به صورت «مهره مهر تو بر...» می‌گیرد و آن را به رسم خالکوبی چهره نزد مهرپرستان تفسیر می‌کند. (بغ مهر، تهران، ۲۵۳۵ [= ۱۳۵۵] ص ۱۲) عبرتگیری را به یک نمونه بسنده می‌کنم از عبدالحسین هژیر: «به هر حال در غزل‌های حافظ فرادش مهرآیینی جای نمایانی دارد اما در فلسفه و یث‌ه خود او جذب شده است و گرایش او به این آیین و آیین‌های دیگر ایران کهن یکی از ویژگی‌های روحیه ملی را نمایان می‌کند.» (حافظ تشریح ۳۰) سخنانی از این دست بسیار است. (کافی است بنگرید به: علیقلی محمودی بختیاری، راهی به مکتب حافظ ۴۲؛ محمد مقدم، جستار درباره مهر و ناهید ۶۸؛ نیز بررسی این اقوال در: دستغیب، حافظ‌شناخت ۱، ۳۳۷). بیش از این، و حتی همین قدر، را کرانمی‌کند گفتن، اگرچه درباره کلیت این گونه انتسابها و اتصالها در جای خود تحلیلی داشته‌ام. (نک. ج ۱، ۴۳-۴۴). در هر حال، این خود گوشه‌ای بود از مضحکه‌ای که عده‌ای به نام حافظ‌پژوهی، در بی‌در و پیکرترین صورت آن به راه انداخته‌اند.

باری، شعر، چنان که آغازهای ابیات به اصطلاح داد می‌زند، یادکرد آن دمها و همدمیهای ناب، دل‌انگیز و سرشار از درک دو دوست از همدیگر است، لحظاتی که همه چیز و همه حرفی را میان این دو در بر داشته است، حتی عتاب و خطاب‌های رفیق شفیق از سویی و دل‌داری دادن‌های او از سوی دیگر (ب ۲) اما هیچ چیز در این بزم دونفره بیرون از دایره نزاکت و رعایت شأن فرزانیگی نبوده است. شاید هم شاعر (که خواه به ملاحظه اوضاع سیاسی کنونی، و خواه اصلاً به ملاحظه جانب چنین غزلی) نام آن یار را ذکر نکرده، این را بایسته شمرده که اشارتی به شأن و شکوه او بکند (ب ۷) و قضا را همین اشاره است که ذهن پژوهندگان را به سمت دوستی شاهوار هدایت کرده، و نیز ذکر این که این بزم مصفا حاوی بحث و نقد شعر شاعر نیز بوده، و نیک پیدا است که از میان بزرگان هم‌روزگار حافظ تنها دو تن در آن اندازه از علم ادب و

فضل بوده‌اند که شاعری چون خواجه بتواند شعر بر ایشان بخواند و نقد و اصلاح از آنان بطلبد (ابواسحق و شجاع) اما کیست که نداند حافظ، در عین رعایت حرمت پسر مبارز، هرگز با او چنان رابطه قلبی و صمیمانه‌ای که در این شعر (و نیز سوگنامه ابواسحق) از در و دیوار سخن می‌بارد نداشته که اینچنین فارغ و راحت با وی بنشیند و «حکایتها» از محبت و مودت سر کند. پس بنا بر مجموعه این قرائن و همچنین نزدیکی روال این دو غزل، کمتر ممکن است کسی جز شاه شیخ تداعی شود. غنی، اگرچه قدری میان ابواسحق و صاحب‌عیار وزیر دل می‌کند، لیکن احتمال قوی به همدرس و رفیق دیرینه حافظ می‌دهد. به هر حال خواجه، با وجود همه احترام و ارادتش به این وزیر، کجا می‌توانسته با او صحبتی چون «سوسن و گل» (۲۰۳/۲) داشته باشد؟ (نظر غنی در تاریخ عصر حافظ ۱۳۵ و یادداشتها ۱۸۵ مندرج است).

شعر، اگرچه زیر سایه سنگین اندوه سروده شده و احساس خسران در یکایک ابیات آن موج می‌زند، لیکن طبیعی است که از نظر دردانگیزی به پای غزل رثایی یادشده نرسد، چنان که فرق این دو از این لحاظ به اندازه یک یادکرد با سوگ‌سرایی است.

- ۱ تاز میخانه و می نام و نشان خواهد بود
- سر ما خاک ره پیر مغان خواهد بود
- ۲ حلقه پیر مغان از ازل در گوش است
- بر همانیم که بودیم و همان خواهد بود
- ۳ بر سر تربت ما چون گذری، همت خواه
- که زیارتگه رندان جهان خواهد بود
- ۴ برو، ای زاهد خودبین، که ز چشم من و تو
- راز این پرده نهان است و نهان خواهد بود
- ۵ تُرک عاشق‌کش من مست برون رفت امروز
- تا دگر خون که از دیده روان خواهد بود
- ۶ چشمم، آن شب که ز شوق تو نهم سر به لحد
- تا دم صبح قیامت نگران خواهد بود
- ۷ بخت حافظ گر ازین دست مدد خواهد داد
- زلف معشوقه به دست دگران خواهد بود

۲-۱. آنچه در این دو بیت درباره پیر مغان مهم است جنبه ازل و آسمانی ارادت و اخلاصی است که خواجه به چنین پیری چونان نماد عشق و معرفت ابراز می‌دارد. در بیت ۱ بر ابدیت این ارادت و در بیت ۲ بر ازلیت آن تأکید شده است.

مغان از ازل: کذا قزوینی؛ نیساری: مغانم ز ازل؛ از نظر دستوری، هردو در یک حکم‌اند و «م» شناسه مفعولی است که با فک اضافه به شناسه اضافی متعلق به «گوش» (= گوشم) بدل می‌شود. اما از نظر روش ضبط، ترجیح نیساری، بدین دلیل که مطابق ثبت خود ایشان اقدم نسخ همچون خانلری و قزوینی‌اند، موجه نمی‌نماید، با آن‌که شاید «مغانم ز ازل» فصیح‌تر و هموارتر به نظر آید.

۳. ناصر بخارایی عین بیت را فقط با تفاوت در ردیف (خواهد شد) دارد. به سبب همین تفاوت مختصر، مشکل بتوان نام تضمین بر کار گیرنده بیت گذارد، چه بیشتر مشمول سرقت و انتحال است. حال، به این دلیل که حافظ و ناصر دقیقاً معاصر



یکدیگر بوده‌اند، شاید نتوان دهنده و گیرنده را به قطع و یقین معرفی کرد، اگرچه حافظ‌دوستان طبعاً متمایل به تبرئه ساحت او از چنین اقتباس مسلماً ناموجهی هستند، ضمن این که باید اذعان داشت که محتوی و شیوه بیان از نوع حافظانه است. دلیل دیگر به شخص و شخصیت گوینده و سزایمندی او نبودن و برای این ادعا باز می‌گردد: آیا ناصر کسی است که بتواند تربت خود را شایسته زیارت رندان جهان بخواند؟ البته باز الله اعلم.

همت خواستن: = دعا یا نفس صدق یا پشتیبانی از دور (به باور اهل ایمان و عرفان) طلبیدن؛ نجم رازی نمونه‌ای را از این معنی (اگرچه از نظرگاه اعتقاد مرید به شیخ و مرشد در تصوف) باز می‌گوید: «از هر خیال مخوف و آواز هایل که بیند یا شنود نترسد، و دل به قوت دارد، و در حال پناه با ولایت شیخ دهد و نام شیخ بر زبان راند، و از همت او مدد طلبد تا حق تعالی به لطف خویش مندفع گرداند.» (مرصاد ۲۸۷-۲۸۸) (درباره همت، نک. ح ۱۲/۱۲).

در باب حکمت زیارت قبور، عزیز نسفی بر آن است که: ظاهر در باطن و باطن در ظاهر اثرها دارد. باطن آدمی میان دو عالم روحانی و جسمانی (غیب و شهادت) قرار دارد، و او تا هنگامی که باطن خود را از همه پلیدیهای عالم جسم پاک نکند، اکتساب علوم و اقتباس انوار نمی‌تواند کرد. جسم ناپاک (به تعبیر امروزیان) عایق میان شهادت و غیب می‌شود، حال آن که جسم پاک هادی از شهادت به غیب است. کدورت تنها از جانب عالم شهادت است، و از جانب عالم غیب کدورت و زحمتی نیست. حال اگر آدمی بدن خود را از بند شهوات و آلائشها برهاند، باطن او در میان دو عالم پاک می‌افتد و «هرچه در عالم غیب باشد، که عالم ملائکه و ارواح پاکان است، در باطن سالک پیدا آید همچون دو آینه صافی که در مقابله یکدیگر بدارند، هرچه در آن آینه بود در این آینه پیدا شود و هرچه در این آینه بود در آن آینه پیدا باشد. و حکمت در زیارت قبور این است، و حقیقت زیارت این است.» (الانسان الکامل ۸۹)

و اما لطف (و شاید طنز) بیت در پارادوکس میان «رند» و مفهوم قدسی «زیارت» است، اگرچه بسی پیشتر، سنایی گفته بود: ... پس آنکه خیز و رندان را سحرگاهی زیارت کن (نک. دیوان ۹۷۸).

۴. خودبین: از صفاتی است که زاهدان بارها به آن موصوف شده‌اند، مثلاً:

ای زاهد خودبین، که نه‌ای محرم راز      چندین به نماز و روزه خویش مناز

(رباعیات منسوب به خواجه عبدالله انصاری ۳۶)

پرده: ایهام یا به هر حال محتمل چند معنی است (که این معانی در دیگر اشعار حافظ آمده‌اند): الف. معما، راز؛ ب. مقوله، موضوع، امر؛ ج. جنس، نوع؛ د. هریک از هفت لایه چشم؛ هـ. در اشاره به عالم غیب و اسرار آن؛ و. در اشاره به آسمان و افلاک، که هر طبقه از آن را یک «پرده» می‌خوانند. در مورد معنی اخیر، پرده: پرده خُماهن، پرده سبز، پرده شبرنگ، پرده عیسی‌گرای، پرده نیلگون؛ آندراج. پرده هفت‌رنگ؛ رشیدی. کنایه از آسمان است. (مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی)

۵. امیرحسن دهلوی می‌گوید: ترک باشی، مست هم بشوی، تیغ هم به دست باشد، چها که نخواهد شد:

غمزه خونریز او بازیچه چشم دل است ترک و آنکه مست و دیگر تیغ‌بازی می‌کند  
(دیوان ۹۴)

(دیگر، مثل «وانگه» است و هر دو به معنایی مشابه با «آن هم» در زبان امروز است.)  
هم او:

حسن، از پیش چشم او بگریز ترک مست است و تیغ می‌راند  
(همان جا)

۶. نهم: قزوینی: نهد، که نادرست به نظر می‌رسد، زیرا اراده این که چشم کسی سر به لحد بگذارد، به فرض هم که آن را شدنی بینگاریم، جز مبالغه و تکلفی بارد نخواهد بود. نظر دهخدا هم همین است، اما محیط طباطبایی ایرادی نابجا به آن می‌گیرد: اگر «نهم» باشد در مصراع دوم هم باید «خواهم» باشد. («مروری بر اصلاحات دهخدا بر دیوان حافظ»، کیهان فرهنگی، س پنجم، ش ۸، آبان ۱۳۶۷، ص ۴۸). معلوم نیست چرا و چگونه باید چنین باشد، در حالی که «خواهم» بیت را غلط اندر غلط خواهد کرد.

۷. مدد: ایهامی است: الف. کمک و یاری؛ ب. کشیدگی و مدّ (به اعتبار زلف دراز) مدد: اصل زیادت، و مدید گامیر = کشیده و دراز (منتهی‌الارب) حافظ «مدد» را در جاهای دیگر هم با ایهامی از همین دست آورده است (مثل ۲۹۰/۱، ۳۲۹/۴ و ۴۴۷/۷) طنز و تهکمی نیز در این واژه هست از مقوله تسمیه به ضدّ: اگر بخت من می‌خواهد این گونه به من یاری برساند، قطعاً معشوقه و زلفش نصیب دیگران خواهد شد.

مدد خواهد داد: فعل مستقبل نیست بلکه «خواستن» در معنای فعل تام (= قصد دارد مدد کند) به کار رفته است. (در مورد فعل مستقبل در پارسی، و از جمله در حافظ، نک. ح ۱۶۰/۱).

- ۱ پیش ازینت بیش ازین اندیشه عشاق بود  
مهرورزی تو باماشهره آفاق بود
- ۲ بر درشاهم گدایی نکته‌ای در کار کرد  
گفت: بر هر خوان که بنشستم، خدا رزاق بود
- ۳ یاد باد آن صحبت شبها، که بانوشین لبان  
بحث سرّ عشق و ذکر حلقه عشاق بود
- ۴ حسن مهرویان مجلس، گرچه دل می‌برد و دین  
بحث مادر لطف طبع و خوبی اخلاق بود
- ۵ از دم صبح ازل، تا آخر شام ابد  
دوستی و مهر بر یک عهد و یک میثاق بود
- ۶ پیش ازین کان سقف سبز و طاق مینا برکشند  
منظر چشم مرا ابروی جانان طاق بود
- ۷ سایه معشوق اگر افتاد بر عاشق، چه شد؟  
مابه او محتاج بودیم، او به ما مشتاق بود
- ۸ رشته تسبیح اگر بگسست، معذورم بدار  
دستم اندر ساعد ساقی سیمین ساق بود
- ۹ در شب قدر، ار صبحی کرده‌ام، عیبم مکن  
سرخوش آمد یار و جامی بر کنار طاق بود
- ۱۰ شعر حافظ، در زمان آدم، اندر باغ خلد  
دفتر نسیرین و گل را زینت اوراق بود

۱. اندیشه: اینجا = پروا (به همین معنی) دغدغه، توجه؛ در این بیت او نیز همراه با «پروا» و هردو به همین معنی آمده است:

درویش نمی‌پرسی و ترسم که نباشد اندیشه آمرزش و پروای ثواب

۲. نکته مورد نظر در طنز و طعن آن گدا به شاه است، با بیان یک اصل معتبر، و آن این که فرمانروایان و کامروایان نباید با اعانه‌ای و طعامی که به محتاجان می‌دهند بر

خود ببالند و به آنان پشت چشم نازک کنند، زیرا آنان وسیله و وسیطه‌ای بیش نیستند و خود روزی خوار پادشاه جهان‌اند. درویش اگر چیزی از شاه بستاند، حق خود می‌خورد و حصّه خویش می‌برد.

۴. خرّمشاهی در آن طنز می‌بیند: در جایی که آن همه جذّابیت و جمال جادویی پیرخان مجلس وجود داشت، ما (شاعر و حلقه اطراف او) در گوشه‌ای نشسته و ساده‌لوحانه به بحث به اصطلاح «لِمَ و لَانَسَلِمَ» در مقوله اخلاق مشغول بودیم. (نقل به معنی، حافظ‌نامه ۲، ۷۵۱) که برداشتی درست است، و دلپذیر نیز هم. اما به گمان این بنده این همه چیز بیت نیست، زیرا اینجا هم، همچون موارد فراوان دیگر، دو ضلع از طنز و جدّ هست: ضلع طنز همان است، اما ضلع کاملاً جدّی آن بحث ضرورت حسن خلق در زیبايان است و این که «صورت زیبای ظاهر هیچ نیست...» و محتوی یا باطن جمال صورت همان نیکویی سیرت است، همچنان که ادب عارفانه سرشار از مضامین پیرامون لزوم آمیزش و وحدت میان ظاهر زیبا و باطن نیکوست. (نک. ح ۲۲۰/۷). تازه معنایی دیگر نیز دارد، که شاید بتوان ایهام نامید: آن مهر و یان گرچه دلربا بودند، ولی از حسن اخلاق هم برخوردار بودند و بحث ما هم در همین بود، یعنی چیزی چون مدح موجه یا دورویه.

۶. در شمار مضامینی است در باب عاشق بودن به معشوق، پیش از آفرینش؛ همچنان که در بیت قبل این محبت را ازلی و الستی دانسته است. مولانا (در غزلی هموزن و همردیف آن حافظ):

پیش ازان کاندر جهان باغ و می و انگور بود

از شراب لایزالی جان ما مخمور بود

(کلیات ۲، ۱۱۲)

سعدی:

پیش از آب و گل من در دل من مهر تو بود

با خود آوردم از آنجا، نه به خود برستم

(دیوان ۳۶۷)

ناصر بخارایی، در شعری همروال، فقط با تفاوت قافیه:

پیش از آن کاین شخص ناموجود من موجود بود

کوی یارم مقصد و روی توام مقصود بود

(تمامی غزل ناصر درباره همین موضوع است. دیوان ۲۷۵ غ ۳۱۴)

حافظ در اینجا با بهره‌گیری از عناصر شکلی، مثل سقف سبز و طاق میناگون آسمان (که البته با شکل زجاجی یا شیشه‌گون چشم تناسب دارد) می‌گوید پیش از خلق طاق آسمان، طاق ابروی یار به عنوان جمال ازلی وجود داشت و من (انسان) هم کار نگرستن به جمال و به تبع آن، عشق به او، را از همان زمان آغاز نهادم. ابرو نمادی است که در اشعار بیانگر توجهی دوسویه میان عاشق (بنده) و معشوق (آفریننده) است، بدین سان که در اینجا گویای توجه و استغراق روح انسان نسبت به محبوب ازلی در زمان پیش از آفرینش جسم است، و توجه معشوق به عاشق را هم حافظ دارد:

خمی که ابروی شوخ تو در کمان انداخت      به قصد خون من زار ناتوان انداخت

که از نخستین نظر معشوق به عاشق حکایت دارد. (نک. ح ۱۷/۱) در میان عناصر شکلی بیت متن، ایهام نیز هست: الف. ابروی محبوب در نظر و نظرگاه من طاق (= تک، یگانه، مقابل «جفت») بود. ب. چشم من (پیش از آفرینش من) به طاق ابروی او می‌نگریست. ج. (با معنایی ظریف) از آنجا که هر چیزی در یک مکان مسقف، حداکثر می‌تواند تا طاق، و نه بیش، بالا برود، نگاه من از طاق ابروی یار فراتر نمی‌رفت (به یک معنی می‌گوید معشوق برتر و فراتر از همه چیز است و ابروی او هم نهایت همه چیز در عالم). در جای دیگر:

به چشم و ابروی جانان سپرده‌ام دل و جان      بیا، بیا و تماشای طاق و منظر کن

ضمناً «سقف سبز» به نظر می‌رسد ناظر به ابروی فیروزه‌ای باشد. (نک. ح ۲۱/۵).  
 ۷. اشتیاق حق به عبد: افتادن سایه معشوق بر عاشق به دلیل اشتیاق، و در برابر آن، احتیاج عاشق، به نظر می‌رسد ناظر به سخنی است که صوفیه حدیث قدسی می‌دانند: قَالَ دَاوُدُ: يَا رَبِّ لِمَاذَا خَلَقْتَ الْخَلْقَ؟ قَالَ: كُنْتُ كَنْزاً مَخْفِئاً لَمْ أُعْرِفْ فَخَلَقْتُ الْخَلْقَ لِكَيْ أُعْرِفَ. (داود گفت: ای پروردگار من، مردم را برای چه آفریده‌ای؟ فرمود: من گنجی نهفته بودم ناشناخت، پس مردم را آفریدم تا شناخته آیم.) به صورتهای دیگر هم روایت شده است چون: «...مَخْفِئاً فَأَحْبَبْتُ أَنْ أُعْرِفَ» یا «خَلَقْتُ الْخَلْقَ لِأُعْرِفَ». و اما ابن تیمیه می‌گوید: کلام نبی (ص) نیست و سندی صحیح یا ضعیف برایش شناخته نیست، و الزرکشی و ابن حجر [عسقلانی] هم از او پیروی کرده‌اند، ولی معنای آن صحیح و آشکار است و میان صوفیه برقرار. (اللؤلؤ والمرصع ۶۱، به نقل از فروزانفر، احادیث مثنوی ۲۹، با تغییر عبارت و ترجمه قول اخیر) ظاهراً از «احبت أن أعرف» اشتیاق به عبد (و نه احتیاج به او یا به شناخته شدن) استنتاج شده است. همچنین درباره اشتیاق حق به عبد، در یکی از اخباری که مسلمانان از تورات نقل

کرده و صوفیه هم پس از آن بدان استناد جسته‌اند آمده است که خداوند به داود (ع) فرمود تا از جوانان بنی اسرائیل بپرسد: لِمَ تَشْغَلُونَ أَنْفُسَكُمْ بِغَيْرِي وَ أَنَا مُشْتَاقٌ إِلَيْكُمْ؟ (چرا خویشتن را به غیر من مشغول می‌دارید، حال آن‌که من مشتاق شمایم؟) (رساله قشیریه، متن عربی ۶۳۱، ترجمه پارسی ۵۸۱؛ روح‌الارواح ۲۲؛ روضة‌المحبین ۴۳۸؛ نقل از نصرالله پورجوادی، رؤیت ماه در آسمان ۱۸۸-۱۸۹) غزالی: رسول (ص) فرموده است: «خداى تعالى مى‌گوید: طَالَ شَوْقُ الْأَبْرَارِ إِلَى لِقَائِي وَإِنِّي إِلَى لِقَائِهِمْ لَأَشَدُّ شَوْقًا، دراز شد آرزوی نیکمردان به من، و من به ایشان آرزومندترم از ایشان به من.» (کیمیا ۲، ۶۰۴) «محبت بی شوق نبود. و لکن هر که را اصلاً ندانند [= شناسند - م] به وی شوق نبود، و اگر دانند و حاضر بود و می‌بینند هم شوق نبود. پس شوق به چیزی بود که از وجهی حاضر بود و از وجهی غایب؛ چون معشوق که در خیال حاضر بود و از چشم غایب.» (همان جا) عراقی در لمعات: «عشق، سلطنت و استغنا به معشوق داد و مذلّت و افتقار به عاشق. عاشق مذلّت از عزّت عشق کشد، نه از عزت معشوق، چه بسیار باشد که بنده بود "یا عبادى اشتقت اليكم" على كل حال غنا صفت معشوق آید و فقر صفت عاشق؛ پس عاشق، فقیری بود که "يَحْتَاجُ إِلَى كُلِّ شَيْءٍ وَ لَا يَحْتَاجُ إِلَيْهِ شَيْءٌ" او به همه اشیاء محتاج بود و هیچ بدو محتاج نه.» (کلیات ۳۹۹-۴۰۰) صوفیه در بیان اشتیاق حق به بنده به «يُحِبُّهُمْ وَ يُحِبُّونَهُ» (مائدة ۵۴) فراوان استناد می‌کنند و تقدم محبت حق به بنده بر محبت بنده به او. (نک. مرصادالعباد ۴۹). نظامی خداوند را نازکش پیمبر می‌خواند، اگرچه «رحمت» حق را قید می‌کند تا ظنّ چیزی چون نیاز نرود:

لطف ازل با نفسش همنشین      رحمت حق نازکش، او نازنین

(مخزن ۱۹)

اما این اشتیاق حق به بنی نوع انسان است، و وقتی چنین باشد پیداست جایگاه «سرور کاینات» تا کجا خواهد بود. خداوند حتی ناز آن تکه خاک را هم می‌کشید. (نک. مرصاد ۷۰). و این از آن روی بود که می‌دانست این خاک تا کجا سیر خواهد کرد. این اشتیاق حق یا به بیان شاعرانه «ناز کشیدن معشوق از عاشق» از طریق یکی دیگر از مفاهیم و مصطلحات صوفیه نیز قابل تبیین است. توضیح این‌که: عشق را به اعتباری بر سه مرحله تقسیم کرده‌اند: الف. تحقق طرفین یا مرحله انقطاع، که عاشق معشوق را غیر خود می‌بیند و هریک از این دو در جایگاه خود و جدا از همدیگرند. ب. مرحله اتحاد یا وحدت طرفین، که همان فنای عاشق در معشوق است. ج. قلب طرفین، یعنی تغییر جای و جایگاه این دو، بدین سان که این بار معشوق عاشق می‌شود و عاشق در

جای معشوق قرار می‌گیرد. در اینجا این معشوق است که عاشق مردانگی و راستی و پایداری و وفاداری عاشق خود می‌شود و ناز او را می‌کشد. این مرحله را کمال عشق خوانده‌اند «و در احوال عارفانی چون حلاج و بوسعید و بایزید و مولانا و حافظ سابقه دارد.» (رجایی، فرهنگ اشعار حافظ ۶۲۹، به تلخیص و تغییر عبارت) باری صوفیه مسلماً بیشترین تأکید را بر عشق و اشتیاق حق نسبت به بنده کرده‌اند، و آنچه در نگرش دینی در نهایت به «لطف» حق در باب عبد تعبیر می‌شود در تصوف و عرفان به «اشتیاق» او به پرورده خویش بدل می‌گردد، چنان که دیدیم. نیز حق می‌فرماید: «چون او [= آدمی - م] با همه عجز و ضعف بار ما کشد ما با همه قوت و قدرت و کرم اولیتر که بار او کشیم.» (مرصاد ۴۸) «خواست معشوق عاشق را، پیش از خواست عاشق بود معشوق را.» (همان ۴۹)

چندان ناز است ز عشق تو بر سر من      کاندر غلطم که عاشقی تو بر من  
یا خیمه زند وصال تو بر در من      یا در سر کار تو شود این سر من  
(رباعیات منسوب به خواجه عبدالله انصاری ۵۲)

(توضیح این که قافیه مشمول «غلو» است و لذا «بر» ساکن شده و در برابر روی متحرک در لختهای دیگر قرار گرفته، و همین خوانش درست است، چنان که در شرح ۲/۱ دلیل آن را بیان کرده‌ام.) سنایی در همین معنی:

بی‌شکی ذات شاهد و مشهود      متقابل شوند گاه شهود  
بر مثال دو آینه مصقول      در محاذات کرده عکس قبول  
وان که موصوف و صف عشق آید      در دگر عکس خویش بنماید  
عاشق آنجا نخست معشوق است      سابق اینجا به عکس مسبوق است...  
او محب من است و من محبوب      او مرا طالب است و من مطلوب  
(مثنویها ۲۴)

۸. گسستن: هم پاره شدن (نخ تسبیح) معنی می‌دهد، و هم جدا شدن از دست و افتادن از آن، اگرچه معنی نخست ارجح است. شاعر ظاهراً بریدن تسبیح را ناشی از فعل و انفعال دست خود در هنگامی می‌داند که دست او به ساعد یار می‌پیچیده است. اما «تسبیح» در اصل گفتن «سبحان الله» با شمارش مهره‌های تسبیح است، و لذا گسستن رشته تسبیح به معنای توقف «سبحان الله» گفتن است. شاعر با ظرافت و طنز خاص خود، در معنای اخیر می‌گوید (ظاهراً خطاب به زاهد، چون معمولاً زاهدان

اهل این گونه خرده گیری هاینند): بر من ایراد مگیر که چرا تسبیح گزاری را قطع کرده‌ام، چون ادامه دادن آن در حال معاشقه و لمس دست ساقی، خود گناهی بزرگ است. لطف بیان، یکی در لحن حق به جانب شاعر است: من که نباید مرتکب این گناه می‌شدم، باید می‌شدم؟ لطف و طنز دیگر در آوردن عذر بدتر از گناه است (معاشقه با ساقی). نکته دیگر در ذکر گناهان مضاعف و مرکب است، زیرا در اینجا علاوه بر گناه معاشقه، خوردن باده هم به قرینه «ساقی» لحاظ شده است. (در این مورد، نک. ح ۱۶۳/۶) و این یعنی طنز در طنز.

و اما از جهت بدیعی، تکرار پیاپی واج «س» را می‌توان واج آرایبی (به قولی: نغمه حروف، یا در بدیع سنتی: توزیع) دانست، اما می‌شود آن را نوعی از واج آرایبی خواند که «صدامعنایی» می‌نامند، با این توجیه که تکرار «سبحان الله» را هم تداعی می‌کند. توجیه دیگر این که افاده صوت «هیس س س» به صورت کشیده نیز می‌کند، به قرینه «معدورم بدار» که می‌توان آن را به «سکوت کن و هیچ مگو» تعبیر کرد. در هر حال، امری ذوقی و باز بسته به پسند هر خواننده است.

ساعد: قزوینی: دامن؛ که مناسب نیست، اگرچه ممکن است با این توجیه اختیار شده باشد که واج «د» هم در کنار «س» بسامد یا فرکانس بیشتری پیدا کند، که ترجیحی بلامرّج می‌نماید، زیرا اولاً در هیچ یک از نسخ معتبر (حتی خلخالی = اساس قزوینی) «دامن» نیامده. نیساری با ذکر همین مطلب بر قزوینی خرده می‌گیرد. (مقدمه‌ای بر تدوین غزل‌های حافظ ۱۲۳؛ نیز نک. دفتر دگر ساینها ۱، ۷۱۱). ثانیاً کدام شاعر مقلقی حاضر می‌شود آن تداوم دلپذیر و موسیقی گوش نواز تکرار «س» را بی‌هیچ موجبی خدشه دار کند؟ ثالثاً (و مرتبط با فقره ثانی) بیتی دیگر از حافظ، خود دلیلی بر گرایش او به توالی «س» است، و قضا را با «ساعد»:

روزها رفت که دست من مسکین نگرفت      ساق شمشاد قدی، ساعد سیم اندامی

۹. صبحی در شب قدر: از رشته مضامین طنز آفرین است، مثل باده خواری در رمضان (نک. ح ۲۶۷/۲) یا خفتن با معشوق تا صبح در شب قدر (نک. ح ۴۳/۳) که هر دو مشمول همان مضاعف یا چندگانه کردن گناه است، که در بیت قبل ذکر شد. خود صبحی کردن را غالباً بد داشته‌اند، چه رسد در ایام و لیالی قدر هم باشد. بیهقی: «شراب بی اندازه خورده و شب آنجا مقام کرده و آنگاه صبح کرده، و صبح ناپسندیده است.» (۱۹۷) عنصر المعالی هم به فرزند: «تا بتوانی صبحی عادت مکن.»



(قابوسنامه ۶۹) (در باره خود صبو حی، نک. «صبح» در: ح ۵۴/۲).

جامی بر کنار طاق: «جام» ایهام به چشم مست و شرابگون یار، و «طاق» (= رف یا طاقچه) ایهام به ابروی طاقی شکل او دارد. (قرینه این هردو «سرخوش بودن یار» است.)



در نسخه‌ای متأخر (گویا حدود سال ۱۰۰۰) از مجدزاده صهبا، بیت ۶ با تفاوت در لخت دوم آمده و حاوی ذکر ابواسحق است: ... دور شاه کامکار و عهد ابواسحاق بود، که تنها مدح صریح این پادشاه در غزلهای حافظ است. (البته قصیده «سپیده دم که صبا بوی لطف جان گیرد...» و برخی قطعات او به مدح وی آمیخته است.) انجوی بیت را در حاشیه آورده، با ذکر این که در نسخه ایشان پس از تخلص آمده است. (دیوان، طبع انجوی ۵۹) غنی احتمال داده که نُسَخ، پس از عصر ابواسحاق، بیت را به ملاحظه وقت و رعایت احتیاط به صورت کنونی تغییر داده باشند. این احتمال از آن بابت داده شده که قوافی ظاهراً بر اساس صنعت توسیم (ترتیب قوافی به گونه‌ای که اسم کسی را در شعر ذکر کنند) پرداخته شده است. (تاریخ عصر حافظ ۱۳۴) این نگارنده چنین چیزی را بعید نمی‌داند، اما نظر خود را پس از مروری کوتاه بر شعر خواهد داد.

و اما غزل، اگرچه با گلایه‌ای عاشقانه می‌آغازد، ولی به نظر می‌رسد شاعر با بهره‌گیری از قیود متضمن زمان گذشته، مثل «پیش ازین» و «یاد آن شبها» و آنگاه ذکر مجلس بحث عشق و جمال (در دو بیت ۳ و ۴) می‌خواهد تمهید مقدمه‌ای کند برای محتوای اصلی شعر یعنی بردن رشته عشق تا زمان پیشان. پیداست پیگیری پیشینه مهر و محبت تا «دم صبح ازل» بدون ذکر تداوم این عشق تا زمان حال میسر نخواهد بود. درست از همین روی است که «پیش ازین» در معنای گذشته نزدیک، به یک «پیش ازین» ازلی یعنی به پگاه آفرینش (ب ۶) پیوند می‌یابد، همچنان که در اینجا هم بار دیگر رجوع به مفاد «کنت کنزاً مخفیاً» می‌شود (ب ۷). توجه داریم که «شب قدر» یک تفسیرش «مبدأ» در برابر معاد، و تفسیر دیگرش وصال (به مذاق عرفا) است که سر رشته‌اش به عالم تألف ارواح یعنی پیش از خلقت اشیا و اجسام می‌رسد. (نک. «شب قدر» در: ح ۳۰/۱) «رشته تسبیح» هم می‌تواند تداعی‌کننده نخستین تسبیح‌گزاری‌های ملایک باشد. بنابراین، چند بیت از شعر، چه به تصریح و چه از طریق تداعی و دلالت‌های پوشیده، به عوالم ازلی باز می‌گردد. جالب توجه این که

تخلص شاعر نیز از این قاعده خارج نیست، چون او پیشینه شعرش را به «زمان آدم اندر باغ خلد» می‌کشاند. اگر شاعر قصد ایجاد ارتباط میان کلام آخر خود با عوالم ازلی را نداشت چه موجبی وجود داشت که، حتی برای مبالغه در مورد شعر خود، آن را به زمان پیش از خلقت جسمانی آدم بکشاند؟

دستغیب این شعر را از نظر آنچه «درونمایه» (لابد محتوی) می‌خواند با غزل «یادباد آن که نهانت...» (غ ۲۰۰) و «یادباد آن که سر کوی...» (غ ۲۰۳) هماهنگ می‌داند. (حافظ‌شناخت ۲، ۶۰۹-۶۱۰) شاید مراد ایشان یاد گذشته باشد، اما این نگارنده جز این (و نیز اشتراک ردیف) شباهت مهم دیگری با دو غزل مذکور نمی‌یابد، و مضافاً آن یاد ایام پیش را هم چونان مقدمه و زمینه‌ای بر آنچه ذکر شد می‌نگرد. اگر انگیزه ایشان از ابراز این نظر همان مصراع با درج نام ابواسحق بوده باشد، شاید بتوان گفت سخیف‌ترین مصراعی است که برای مصراع نخست ممکن است تصور کرد، و در عین حال بی‌ربط‌ترین کلام در قیاس با کل شعر. اساساً فقط مصراع دوم به صورت کنونی است که می‌تواند با مصراع نخست و عناصر شکلی موجود در آن سازگار باشد، و نه این که مثلاً ابواسحق در عهد ازل هم پادشاه بوده است. بگذریم از این که عجیب نیست که از میان این همه نسخ حافظ هیچ کدام تا حدود دو سده پس از او چنین مصراعی را نداشته باشد و آنگاه در حوالی سال ۱۰۰۰ به یکباره در یک دستنگاشت ظهور کند.

- ۱ یاد باد آن که سر کوی توام منزل بود  
دیده را روشنی از خاک درت حاصل بود
- ۲ راست، چون سوسن و گل، از اثر صحبت پاک  
در زبان بود مرا هرچه ترا در دل بود
- ۳ دل چو از پیر خرد نقل معانی می کرد  
عشق می گفت به شرح آنچه بر او مشکل بود
- ۴ در دلم بود که بی دوست نباشم هرگز  
چه توان کرد؟ که سعی من و دل باطل بود
- ۵ دوش بر یاد حریفان به خرابات شدم  
خم می دیدم، خون در دل و سر در گل بود
- ۶ بس بگشتم که پرسم سبب درد فراق  
مفتی عقل درین مسئله لایعقل بود
- ۷ راستی، خاتم فیروزه بواسحاقی  
خوش درخشید، ولی دولت مستعجل بود
- ۸ دیدی آن قهقهه کبک خرامان، حافظ  
که ز سرپنجه شاهین قضا غافل بود؟

۲. امیر خسرو، در بیتی که دیگران نیز نقل کرده اند:

کنون دلبستگی غنچه با گل کی نهان ماند؟

که هرچ اندر دل غنچه ست، سوسن بر زبان دارد

(نقل از خرماهی، حافظ نامه ۶۵؛ در طبع مورد استفاده من از دیوان او نبود.)

تفاوت میان سوسن و گل سرخ (که در بیت حافظ و امیر خسرو مبنای حسن تعلیل قرار گرفته) در این است: در گل سرخ، توده زرین پرچمها در میان گلبرگها یعنی در دل گل قرار دارد، در حالی که در سوسن، خطوط زرین بر سطح گلبرگ یا، در مقام تشبیه، بر زبان او قرار دارد. (بهرام گرامی، گل و گیاه ۲۰۳) سوسن را در اشعار، به دلیل گلبرگهای زبانمانند آن، با دو صفت متضاد زبان آوری و سخنگویی، و خاموشی با

وجود زبان، توصیف کرده‌اند. در اینجا اعتبار رازداری و خاموشی لحاظ شده است. (دربارهٔ سوسن، نک. ح ۴۴/۶).

دو تن را به نظر آوریم، همچون دو پدیدار طبیعی، در عین تجانش متفاوت از هم؛ هر دو متعلق به عالم زیباییها و ظرافتهای شعری. یک طرف (شاعر) به سوسن ده زبان مانده می‌شود، که البته با ظرافتی خاص تداعی‌کنندهٔ این نیز هست که کار و بار او سخن و شعر است. (به هر حال میزان حاصل طبع همنشین او - گرچه شاعر است - قابل مقایسه با گوینده نیست.) در عین حال، حریف از سرّ ضمیر گوینده خبر دارد، یا ذهن و ضمیرش خالی از آنچه شاعر می‌داند نیست. تجانس در عین تفاوت می‌تواند بدین گونه باشد. به هر روی، نیازی به سخن گفتن هیچ یک از آنچه در درون وی می‌گذرد نیست. توجیهی دیگر نیز می‌توان کرد: ابواسحق چون پادشاه است عادتاً کمتر حرف می‌زند، برخلاف شاعر، که احتمالاً دوست دارد از فرصت دیداری که با رفیق تاجدار نصیب او شده است بیشتر بهره‌گیرد و بلبل‌زبانی کند.

۳. پیر خرد: تعبیری مانوس؛ عماد فقیه:

دلم از پیر خرد کرد سؤال این معنی      گفت: کزویی از عالم بالا آمد

(دیوان ۱۴۰)

در بیت متن، کاستی و نارسایی عقل در برابر عشق با لفظ «مشکل» بیان شده. عشق به طریق استعارهٔ کنایی (توأم با تفضیل) به یک شارح مسایل عشق و معرفت مانده شده که با آگاهی تمام از زوایای امور و احوال، ناتوانی عقل را جبران می‌کند. یکی از لطایف بیت نیز می‌تواند این باشد که شاعر ظاهراً نخواسته دو پیر (پیر عقل و پیر عشق) را در برابر هم قرار دهد، و در حقیقت نسبت به پیر خرد هم «جانب حرمت فرونگذاشته» است؛ بنابراین، «دل»، همچون یک میانجی، معانی را از پیر عقل بازگو می‌کند و البته از درک آنها ناتوان مانده است. پس اینجا نیز کار از عشق می‌رود.

قزوینی، سایه، نیساری و برخی متنهای دیگر، پس از این افزون دارند:

آه ازین جور و تطاول که درین دامگه است

آه از آن سوز و نیازی که در آن محفل بود

(قزوینی در لخت نخست: آه از آن، که ناموجه است.) این نگارنده نمی‌خواهد به قطع و یقین بگوید که بیت زائد است، و شاید هم در نسخ مختلف خود شاعر هم بعضاً بوده یا حذف شده باشد، ولی با توجه به گویایی شگفت‌انگیز ابیات قبلی، به واقع چه چیز مهمی در آن هست که در نمادها و تعابیر پیشین وجود نداشته و بدون

این بیت فوت می‌شود؟ و آیا این بیت ارزشی بیشتر به شعر می‌دهد؟ دیگر این که دو چیزی که در آن در تقابل با یکدیگرند، یعنی «جور و تطاول» در برابر «سوز و نیاز»، و «دامگه» جهان در مقابل «آن محفل»، به واقع دارای تضاد و تقابلی که باید و شاید نیستند. حافظ، بنا بر دقت و وسواسی که همگان از آن خبر داریم، بعید می‌نماید که از این گونه نابهنجاریهای زبانی، نادیده گذر کرده باشد. بنای شعری سمبولیک از این شمار هم بر فشردگی و ایجاز است، و نه در درازگویی و به‌ویژه ادای سخنی از این دست، که شأن و شکوهی برای شعر نمی‌آورد.

سر در گِل: حسن تعلیلی است از خشتی که بر سر خم شراب می‌گذارند یا در آن را گِل می‌گرفتند تا وقت استفاده از آن برسد، و نیز کنایه‌ای است از سر به گِل یا خاک آلودن در سوگ.

قزوینی: پا در گِل: که این نیز توجیه و در عین حال لطف خاص خود را دارد. مبنای حسن تعلیل در اینجا این است که گاهی خم را با مقداری کندن زمین تا قسمتی درون آن می‌گذارند، و کنایه از حیرت، فروماندگی و نداشتن یارای تکان و تحرّک (به‌ویژه در هنگام عزا) است؛ جرفاذقانی: «و پیرامن آن [= قلعه - م] خندقی عمیق بود که اندیشه در مجاری آن به پایان نمی‌رسید و وهم را در مخایض [مکانهای خوض در آب - م] آن پای به گِل فرو می‌شد.» (ترجمه تاریخ یمنی ۴۳) اما به هر حال، این ضبط تنها متعلق به نسخ متأخر است. (نک. دفتر دگرسانها ۱، ۷۱۴).

۶. مفتی عقل: سعد و راوینی: «از مفتی عقل رخصت آن فعل نمی‌یافت.» (مرزبان‌نامه ۱، ۴۷۱)

۷. فیروزه بوسحاقی: ابوریحان: بهترین فیروزه از هری و بوسحاقی است. قیمت یک دانگ از فیروزه بوسحاقی ده دینار است. (الجماهر فی الجواهر ۲۷۷) (نک. «فیروزه» در: ح ۵/۲۱). ایهام یا کنایه موجود در بیت به نام شاه شیخ ابواسحق است. ایهام ساختن با فیروزه بوسحاقی از دست کم دو سده پیش از حافظ پیشینه دارد، اگرچه لطف و ارزش هنری کار حافظ چیز دیگری است. نمونه‌ای از آن در شعر نظامی است، در بیان فرارسیدن شامگاه شب زفاف اسکندر و رفتن آفتاب و گراییدن آسمان به کبودی فیروزه‌گون، چون مقدمه‌ای بر ایهام اصلی:

چو شب عقد خورشید در هم شکست      عقیقی در آمد شفق را به دست  
به پیروزه بوسحاقیش داد      سخن بین که با بوسحاقان فتاد

(شر فنامه ۲۵۲-۲۵۳)

که در مورد زفاف، عقیق استعاره از دوشیزگی عروس، و پیروزه استعاره از اندام نرینگی، و «بوسحاقان» یعنی ساینده‌گان، با ایهام به تماس و سایش این دو. و اما ایهام «فیروزه بواسحاقی» به نام شخص ابواسحق، پس از حافظ هم دیده می‌شود، و شاید به دلیل توفیق و اشتها بیت او. عبدالرزاق سمرقندی (سده نهمی) در بیان حمله امیر مبارز برای قلع و قمع سپاه ابواسحق: «امیر مبارزالدین محمد مظفر چون لشکر شیراز را هزیمت فرمود، عزیمت تختگاه سلیمان (ع) یعنی فارس نمود و به کندن کان فیروزه ابواسحق عزم جزم کرد.» (مطلع سعدین، قسمت اول ۲۵۹)

ابواسحق: (ت ۷۲۱، مق ۷۵۷) بزرگترین پادشاه از خاندان اینجو (= اینجو، انچو = اراضی خالصه؛ به اینجو دادن = ملکی را به رسم خالصه دادن؛ نک. شریک امین، فرهنگ اصطلاحات دیوانی دوران مغول ۵۱؛ زمینهای خالصه سلطنتی؛ اصطلاحات دیوانی دوره غزنوی و سلجوقی ۵۱-۵۴). «آنچه اباقاخان بر سبیل اینجو داده بود...» جامع التواریخ رشیدی ۱، ۴۱۶ پدرش، محمد شاه اینجو، به دلیل اعتقاد به شیخ ابواسحق کازرونی، نام پسر را چنین نهاد. ایام او، جز برهه‌ای کوتاه از آسودگی در سالهای نخستین، در نبردهای فراوان و دیریاز با امیر مبارز مظفری خلاصه می‌شود؛ آنچه خرد خرد خلق را خسته، خزانه را خالی، و از خیل خالصان او خائن ساخت. او با مبارز در ۷۴۱ پیمان صلح بسته بود. وقتی مبارز از او برای دفع اقوام اوغانی و جرمايي کمک خواست پنج هزار تن را فرستاد، اما در نهان به آنها گفته بود تا در گرماگرم جنگ جانب دشمن را بگیرند تا مبارز شکست یابد. مبارز قصه را دریافت و با ابراز امتنان از او فرستادن پانصد سوار را بسنده دانست. (مطلع سعدین، قسمت اول ۲۲۵-۲۲۸؛ ستوده، تاریخ آل مظفر ۸۸) این آغاز رشته‌ای دراز از نیرنگها و پیمان شکنی‌های او در برابر خصم بود. تا سال ۷۵۳ همواره آغاز یورش و درگیری از سوی او بود، تا آن‌که در ۷۵۴ مبارز، که از استواری دولت خویش مطمئن شده و پسرانش هم به سن رشد رسیده بودند، به انگیزه نبرد با او حرکت کرد. ابواسحق قاضی عضدالدین ایجی معروف را به شفاعت نزد او فرستاد. مبارز نپذیرفت و گفت: بر قول او اعتمادی نیست، چه تا کنون هشت بار عهد بسته و شکسته است. پس از آن، یک بار هم شفاعت عمادالدین محمود را رد کرد، که «تحمل را غایتی است.» (معین‌الدین یزدی، مواهب الهی ۱، ۱۹۴) از خویهای بد ابواسحق یکی این‌که هرگاه در نبرد با کسی فرومی‌ماند به قتل و نهب مردم سر راه می‌پرداخت. یک بار پس از ناکامی در برابر مبارز، قصر رفیع او را در مهریجرده ویران ساخت. (مطلع سعدین ۲۱۸) آرزوی دست یافتن بر کرمان داشت، لیکن هر بار ناکام

ماند. یک بار در راه تسخیر آن شهر (اگر معین الدین مبالغه نکرده باشد) «در هر منزلی که فرود آمد از قابلیت حرث و نسل بینداخت [...] هر کجا قرار گرفت قرار از آن دیار برفت [...] و بیداد و کینه جز سوء خاتمه نتیجه ندهد.» (مواهب الهی ۱، ۱۶۶) اینها در حالی بود که خصم سیّاس و مدبّر او می‌کوشید تا مردم بلادی را که می‌گرفت، از خود آزرده نکند. نامرادیهای ابواسحق رفته رفته از او مردی عیاش و باده‌خواری زیاده‌رو، و در عین حال بدخو و بدگمان ساخت. او به مردم شیراز بدگمان بود و از مسلح کردن آنان برای رویارویی با دشمن نیز بیم داشت. به نظر می‌رسد در اواخر روزگار او کمتر از آن راحت و رفاه و فراخی و آسانگذاری مردم در سالهای نخست فرمانروایی او خبری بود. او پادشاهی سخت تجمل‌دوست با داد و دهش‌های گزاف بود و مال فراوان صرف تجمل‌پرستی (گذشته از محاربات دراز و بی‌حاصل) کرد، تا آنجا که قصاید شاعران پر از وصف کاخ عظیم او شد. (کافی است مثلاً اشعار عبید را ورق بزنیم تا گوشه‌هایی را از شکوه و جلال آن ببینیم و هزینه عظیم آن را حدس بزنیم.) و اما سپاهیان که به بوی دهشهای او و نیز به طمع کسب غنایم جنگی به گرد او آمده بودند، به دنبال شکستهای وی هرچه بیشتر پراکنده شدند. این خوشباش آسانگیر و بی‌خیال با دشمنی رویاروی بود که دوست و دشمن به دقت، مدیریت و سختگیری در نظم سپاه و مهمتر از همه دلاوری وی معترف بودند. به هنگام حصر شیراز، آنگاه که سخت بیمار بود، به فرزندان فرمان داد: «اگر من بمیرم تابوت من پیش ببرید و چندان سعی نمایید که شهر مسخّر و مفتوح گردد.» (ستوده، پیشین ۹۳) اما آن دیگر، درست در همان حال، آنگاه که «در سر شراب داشت» و تام تام طبل لشکر مبارز را شنید، پرسید: «این مردک گرانجان ستیزه‌روی نرفته؟ هنوز اینجاست؟» در سال ۷۵۴ (لشکرکشی مبارز به شیراز) چند رویداد ناگوار برای او واقع شد، همچون مرگ وزیر وفادارش حاجی قوام و پیوستن قاضی عضد به اردوگاه دشمن، لیکن شاه‌شیخ خطیرترین بی‌تدبیری را از خود نشان داد و آخرین شاخ زیر پای را به دست خویش برید. توضیح این‌که گردانندگان واقعی و عملی شیراز در آن ایام (همچون برخی مناطق دیگر چون سبزوار، اصفهان، کرمان و غیره) کُلوها بودند. («کلو» در اصل معنی به رئیس هر صنف از کارگران و پیشه‌وران گفته می‌شد و هریک از ایشان محله‌ای یا گروهی از افراد را زیر فرمان داشت، چنان‌که نقش مهم و تاریخی کلوها را در مبارزات مردم در برابر ایلخانان و روی کار آوردن سربداران می‌شناسیم. نک. پطروشفسکی، نهضت سربداران ۷۱-۷۲). ابواسحق دو تن از کلوهای متنفذ و

باو جاهت شیراز را به نام سید حاجی ضرباب و حاجی شمس‌الدین قاسم به صرف سوء ظن کشت، و کلوی دیگر، ناصرالدین عمر، از مهلکه جست، و قضا را هم او بود که مبارز را از دسیسه قتل وی آگاهاند و از مرگ رهانید، و دروازه موردستان را که در ید او بود به روی سپاه مبارز گشود تا دولت شاه شیخ به سر آید. ابن بطوطه می‌گوید دوستان و نزدیکان او، به دلیل بی‌اعتمادی‌اش به شیرازیان، همگی اصفهانی بوده‌اند. این بدگمانی را تا بدانجامی داند که به کسی در شهر اجازه حمل سلاح نداده بود، و این سیاح به چشم خود شاهد بوده که جاندارها مردی را که کمانی در دست داشته کشان کشان می‌برده‌اند. (سفرنامه ۲۵۵) باری ابواسحق گریخت تا مبارز بیاید و بساط حکومتی را به شیوه‌ای که شناخته همگان است بر پا کند و خلق شیراز بشوند مصداق مثل معروف، و از ترس عقرب به مار غاشیه پناه ببرند. ابواسحق گریخت و در حوالی اصفهان به خانه نظام‌الدین اصیل، شیخ و مقتدای مردم آنجا، پناه برد. مبارز که در آن هنگام به اتفاق پسرش شجاع دست به محاصره اصفهان زده بود شنید که ابواسحق در حوالی جرفاذقان (= گلپایگان) باز رایت جدال برافراخته؛ پس تسخیر شهر را به شاه سلطان (برادرزاده‌اش) واگذارد و به شیراز بازگشت. شاه سلطان ابواسحق را گرفت. به شیرازش بردند. مبارز در میدان شهر، پس از اخذ اعتراف از او بر قتل حاجی ضرباب، از کسان او خواست تا کشنده را قصاص کنند، و در محلی به نام تخت قراجه او را گردن زدند. (مجمل فصیحی ۸۷-۸۸)

ابواسحق ویژگی‌هایی نیک و بد را به هم داشت. بدش را گفتیم، اما از ویژگی‌های نیک: ابن بطوطه او را از بهترین شاهان می‌داند و به خوبری، خوش اندامی، دهش و خوشخویی می‌ستاید. (پیشین، همان‌جا) دیگران نیز او را به شاد و آسان‌گذرانی، زیبادوستی، طبع لطیف، اشتیاق به همنشینی با اهل دانش و هنر، به ویژه شعر، متّصف کرده‌اند. (درباره اخلاق و روحیات او بدان گونه که در منابع مختلف آمده، اشعار در باب او و غیره، نک. غنی، تاریخ عصر حافظ ۱۲۲-۱۴۵).

او به انگیزه جاهجویی و جمال و تجمل‌پرستی، برای ساختن کاخی همچند ایوان مداین، چنان ریخت و پاشی از زر و سیم کرد که شرح جزئیات آن به راستی مایه شگفتی است، همچون زنبیلهایی با پوشش حریر زربفت و کلنگهایی از سیم و... ابن بطوطه می‌گوید: من خود از فرماندار شهر شنیدم که قسمت اعظم درآمد شهر صرف مخارج این بنا می‌شد. (پیشین ۲۵۸) شگفتا که عبید، که گفتیم چه مایه شعر در وصف آن سروده، خود در زوال آن گفته است:



... کان بوستانسرای، که آیین رنگ و بوی  
 اکنون بدان رسید که بر جای عندلیب  
 خلد برین ز رونق آن بوستان گرفت،  
 زاغ سیه دل آمد و در او مکان گرفت  
 قصری که برد فرّخی از فرّ او همای  
 سگ بچه کرد در وی و جغد آشیان گرفت  
 ( کلیات ۹۸ )

عجبا که او، به رغم توصیفات آنچنانی دیگرش از این قصر، در ادامه احتمال می دهد که «دود ناله ای» سبب این واژگونی شده باشد. به نظر می رسد حافظ در مجموع رضایتی نسبی از عصر ابواسحق، به ویژه از سالهای نخست آن، داشته است، و «خوش درخشیدن» شاید بیشتر به ایام اولیه حکومت او و به فراخی و آزادی نسبی عصر او ناظر باشد، به ویژه در قیاس با اوضاع کذایی روزگار مبارز. شاید اگر ما هم به جای حافظ بودیم چنین قضاوتی درباره آن دوره می داشتیم. نیز باید توجه داشت که حافظ، مطابق مجموع اشعار یادکردی اش، پس از ابواسحق همواره احساسی نوستالژیک نسبت به عصر او داشته است، چنان که از غزلهای دریغ آمیز او، ماده تاریخ این پادشاه، و ذکر او از بزرگان آن روزگار به روشنی برمی آید، ضمن این که آن دست غزلهای وی که کمابیش معلوم است متعلق به عصر شاه شیخ اند (مثل: عشق بازی و جوانی و شراب لعل فام... غ ۳۰۳) از روحیه شاد و خوشنود یا دست کم خرسند او از این برهه حکایت دارد، به ویژه که شکوفایی قریحه شاعری او نیز در همان عصر بوده است. به هر حال او یک دنیا حرف و حدیث غم غربت خود را نسبت به آن سالها در این بیت ماندگار جای داده، تا آنجا که بیت به مثلی زبانزد برای هرگونه یادکردی از شأن و شکوه و شادی و خوشی زودگذر بدل گردیده، چنان که «دولت مستعجل» را به یک اصطلاح ثابت زبانی برای این مفهوم بدل کرده است. (نشانه اش هم امثال و حکم ۲، ۷۶۱)

مطلبی که بد نیست در اینجا و به مناسبت موضوع بار دیگر بر آن تأکید کنیم این است که شعر، به ویژه غزل، از آنجا که معمولاً در پی نیک و بد آرمانی یا آرمانی کردن هر چیز نیک یا بد است، نمی تواند گویای واقعیات و حتی حقایق همه چیز، و حتی همه چیزهایی که در ذهن و ضمیر شاعر نهفته است باشد، چنان که در این شعر و دیگر اشعار حافظ کمترین نشانه منفی نسبت به ابواسحق و عصر او نمی یابیم. او حتی در قصیده «سپیده دم که صبا بوی لطف جان گیرد...» با وجود کنایاتی درباره شکستهای او کمترین اشاره ای به خطاها یا بی تدبیریهای او و دیگر موجبات این ناکامیهای دوست خود نکرده است. با این وصف آیا می توان نتیجه گرفت که فرزانه فکوری چون او

چشمانش را بر برخی جهات و جوانب منفی شخص و عصر ابواسحق یکسره بسته است؟ بعید می‌نماید. البته او در قطعاتش، به دلیل خصایص و ظرفیتهای خاص این قالب، بعضاً پاره‌ای حقایق را در باب برخی امور و افراد، ولو به کنایه و اشاره سر بسته، باز گفته، هر چند باز درباره ابواسحق هیچ چیزی را از این دست مطرح نکرده است. اما دیدیم عبید در شعر اخیرش اشاره کرد که شاید نفرین کسانی در پی او بوده است (حالا به هر دلیلی و مثلاً بیچارگانی که ولخرجیهای افسانه‌ای او را شاهد بوده‌اند، یا باز ماندگان بیگناهایی که به فرمان او کشته شده‌اند) و این به هر حال انعکاس گوشه‌ای از نسبتها و واقعیات امور است، و البته شعر عبید قطعه است، اگرچه او نیز تا ابواسحق زنده یا بر اورنگ بود جز مدح و ثنا و حتی ستایش کاخ یاد شده چیزی نگفت. همچنین، و از نظرگاهی دیگر، ما ایرانیان به نظر می‌رسد گاهی بیش از اندازه خویگر به آنیم که همه چیز را از نگاه برترین شاعرانمان بنگریم. شاید هم به دلیل شعر و شاعر دوستی دیرینه‌مان و این که آنان چشم و چراغ‌های فرهنگ و هنر مایند، این خصلت جای شگفتی هم نداشته باشد، لیکن بی‌گمان در این گونه عادت و تلقی، ممکن است قسمتی از حقایق و واقعیات یا همان نسبتها نادیده انگاشته شود. در باب ابواسحق و مبارز نیز شاهد همین نوع تلقی و قضاوت هستیم: چون دوستدار حافظیم، دوست او را هم به طبع دوست داریم و همچون خود او مطلقاً می‌ستاییم، همچنان که مبعوض این دو یعنی مبارز را به «مبرز» می‌کشیم. اما «من لاف عقل می‌زنم، این کار کی کنم؟» درست از همین روی بود که بر خود دیدم عیب و هنر ابواسحق را با هم بیاورم، چون این اوراق - بلاتشبه - نام تحقیق بر خود دارد. (همچنان که درباره مبارز هم از این صراط خارج نشده و نخواهم شد. فرشته یا دیو از کسی ساختن، گرچه خود هنر است، همان به که ختم بر شاعران باشد.)

۸. محمدامین ریاحی بیت را متأثر از ظهیر فاریابی می‌داند:

کبک دری، که قهقهه شوق می‌زند      آسیب قهر پنجه شاهینش از قفاست

( گلگشت ۲۰۳؛ در دیوان ظهیر «در قفاست» ۳۵ )

هر آن کس که اندک آگاهی از شکل و شمایل و حالات و حرکات ابواسحق و مبارز داشته باشد، بی‌تردید ارزش هنر شاعر را در دو استعاره کبک و شاهین درخواهد یافت، کبکی خوش خیال که با دهان پُر می‌خندد، و شاهینی تیزبین که چنگال به خون آخته است.

در تحلیلی بر شعر «ز گریه مردم چشمم نشسته در خون است...» (غ ۵۵) گفتم که غزل‌های رثایی، جز آن حافظ توفیقی نداشته‌اند، و اکنون می‌گوییم که در میان سوگواره‌های غزلی حافظ هم غزل حاضر بهترین است. بنابراین باید آن را عالی‌ترین سوگنامه در این قالب در تاریخ شعر پارسی خواند. بیشتر ابیات آن از آن شاهکارهای غزلی‌اند. سیّاله‌ای از صمیمیت در ابیات نخست موج می‌زند و نشان می‌دهد که خواجه این مهر و محبت بی‌غلّ و غش خود را نثار هیچ پادشاه دیگر، از جمله شاه شجاع، نکرد، چنان که چیزی چون مرثیه برای این مقتدرترین شاه عصر خویش نسروود و تنها به ماده تاریخ برای او بسنده کرد. غزل، گذشته از استواری شگفت‌انگیز زبان، بس بی‌تکلف هم هست، و اگر در غزل رثایی برای فرزندش گاهی گرایش به شکل می‌یابد (مثل: از آن زمان که ز چنگم برفت رود عزیز...) در اینجا هیچگاه از تعادل و توازن محتوی با شکل خارج نمی‌شود. ابیات نخست در توصیف عوالم درونی و خلوت خاص دو تن و محادّثات سرشار از درک زبان یکدیگر است. اما در بیت ۵ در طلب دوست به محیط بیرون و به خرابات (با توجه به دو معنای متضاد عینی و انتزاعی آن) می‌رود، لیکن وقتی چشمش به خم خونین دل و سر در گِل می‌افتد و مواجه با آن سکوت سنگین و سترونِ حکمفرما بر همه چیز (به جای غلغل و غریو «نوشانوش») می‌شود پاسخ خود را می‌یابد: آری، آنچه نباید بشود شده است. همچنان سرگشته و پرسیان از علل قضایا می‌شود، اما فاجعه بزرگتر از اندازه‌های خرد انسانی است، و نگین خاندان اینجو فرو افتاده است.

شعری است با دنیایی از حرف، درد و اندیشه. پاره‌ای از لطایف و ظرایف آن را در توضیح ابیات گفته‌ام، و زبانم از بازگویی بیش از این قاصر است.

- ۱ دوش در حلقهٔ ما قصهٔ گیسوی تو بود  
تادل شب سخن از سلسلهٔ موی تو بود
- ۲ دل که از ناوک مژگان تو در خون می‌گشت  
باز مشتاق کمانخانهٔ ابروی تو بود
- ۳ هم - عَفَا اللَّهُ - صبا، کز تو پیامی می‌داد  
ورنه، در کس نرسیدیم که از کوی تو بود
- ۴ عالم از شور و شر عشق خبر هیچ نداشت  
فتنه‌انگیز جهان غمزهٔ جادوی تو بود
- ۵ منِ سرگشته، هم از اهل سلامت بودم  
دام راهم شکن طُرهٔ هندوی تو بود
- ۶ بگشایند قبا، تا بگشاید دل من  
که گشادی که مرا بود، ز پهلوی تو بود
- ۷ به وفای تو، که بر تربت حافظ بگذر  
کز جهان می‌شد و در آرزوی روی تو بود

۱. ناصر بخارایی:

در ازل قبلهٔ جانها خم ابروی تو بود      روی تو سوی دل و روی دلم سوی تو بود  
(دیوان ۲۷۹)

(مضمون مقطع شعر او هم شبیه به مقطع حافظ است.)

دوش: ایهام تناسب میان شب پیش و شانه؛ تناسب سیاهی شب با مو؛ تناسب  
دوش، دل و مو به عنوان اجزای بدن؛ و تداعی کنندهٔ افتادن گیسو بر دوش  
حلقه: ایهام تناسب با شکن گیسو، تناسب حلقه با سلسله از نظر افراد، و ایهام  
تضاد حلقهٔ گرد با سلسلهٔ دراز

قصه: حکایت زلف، تناسب با سخن، تداعی طول قصه به درازی گیسو  
تادل شب: تناسب شب با گیسو، ایهام و استعارهٔ شب برای گیسو، با تداعی درازی

آن

سلسله: زنجیر، و پیوستگی و درازی شب و گیسو و سخن

بدین سان یکایک واژه‌ها در رابطه تناسب و ایهام و تداعی معانی با یکدیگرند.  
 ۲. کمانخانه: (اضافه مقلوب) = خانه کمان؛ خانه: گذشته از معنای کماندان یا قربان  
 (که اینجا مقصود نیست) به معنی قسمتهای منحنی کمان، مابین محل دست و سر  
 کمان است. قسمت بالای آن را «خانه بالا» و قسمت پایین آن را «خانه شبین» می‌نامند.  
 ناظم‌الاطباء. طایف؛ مهذب‌الاسماء. قاب؛ فردوسی:

ازو شاه بستد، به زانو نشست      بمالید خانه کمان را به دست

(دهخدا، ذیل «خانه کمان»)

و نیز گوشه کمان؛ ناظم‌الاطباء، معین. مِرْ كَضَه قوس، و آن دو خانه باشد. سیه (دهخدا،  
 یادداشت مؤلف) (سیه: سر برگشته کمان، خم گوشه کمان؛ عربی: سیه القوس، جمع:  
 سیات؛ منتهی‌الارب؛ دهخدا، ذیل «کمانخانه») فخر مدبر: «اگر کمان را گوشه بگردد و یا  
 خانه بایستد، آتش دادن و بازستدن بداند.» (آداب‌الحرب و الشجاعة ۲۴۵) سعدی:

من ازین هردو کمانخانه ابروی تو چشم      برنگیرم، و گرم چشم بدوزند به تیر

(غ ۳۰۹)

حافظ می‌گوید: دل من با آن که تیر مژگان تو را خورده و در خون غوطه‌ور بود، باز  
 دست‌بردار نبود و به دنبال تیر دیگری، این بار از ناحیه ابروی تو، می‌گشت. به طور  
 خلاصه: به دلیل گوارایی درد تو، دردی بر روی درد می‌طلبید.

۳. عَفَا اللَّهُ: خدا ببخشد، خدا در گذارد؛ در بیان تحسین و تعجب (نک. ح ۱۴۲/۸).  
 این نیز از رشته مضامینی است که بیانگر عدم امکان وصول و دسترسی به معشوق  
 (حق) اند، و این که تنها می‌توان به پیامی از او از طریق میانجی و واسطه (اینجا صبا)  
 خرسنده بود و بسنده کرد؛ همچون:

بسوخت حافظ و بویی به زلف یار نبرد      مگر دلالت این دولتش صبا بکند

۴. شور و شر: از ترکیبات معطوف دوازده‌گانه است که بر روی هم تنها یک معنی  
 دارند. (نک. «ننگ و نام» در: ح ۸/۳) = غوغا، آشوب (به معنی مثبت) بنابراین نباید  
 توجه خود را متمرکز بر «شر» و معنای منفی آن کرد. شور = غوغا، هنگامه، سر و  
 صدای بسیار؛ فردوسی:

که نفرین برین تخت و این تاج باد      برین کشتن و شور و تاراج باد

(شاهنامه ۶، ۲۲۷)

شور کردن = قَلَق و اضطراب داشتن، دلهره داشتن، دلشوره نشان دادن؛ وقتی  
 بهمن اسفندیار صخره‌ای را از بالای کوه به سوی رستم روانه می‌کند:

نجنبید رستم، نه بنهاد گور      زواره همی کرد زین گونه شور

(همان ۲۳۷)

غمزه: در مضامینی از این دست، اشاره‌ای است به نخستین نظر لطف و توجه خالق به مخلوق، که به خلق انسان منجر شد، همان آتشی که از تجلی حق در جهان و مافیها افتاد. (۱۴۸/۱) این غمزه تعبیر دیگری است از «خمی که ابروی» او به قصد انسان در «کمان» انداخت، و آغاز عشق و رابطه دوسویه میان حق و عبد است. به هر حال، این واقعه عظیم را، که یک اصل و ایده ثابت در عرفان است، شاعران در شکل‌های مختلف بیان داشته‌اند. (نیز نک. ح ۱۷/۱).

۵. ناصر بخارایی، در همین معنی، ظاهراً با تغییر «سلامت» به «سعادت» و «دام راه» به «رهزن»:

پیش ازین راهبر اهل سعادت بودم      رهزنم صورت مُغنی و می رنگین شد

(دیوان ۲۵۷)

خود خواجه:

گوشه‌گیری و سلامت هوسم بود، ولی      شیوه‌ای می‌کند آن نرگس فتان که می‌رس  
هم: در درجه نخست قید تأکید است (چیزی مثل «خود» تأکیدی) اگرچه اراده معنای «نیز» هم ممکن است؛ نظامی:

از پی تست این همه امید و بیم      هم تو ببخشای و ببخش، ای کریم

(مخزن ۱۱)

هندو: در اینجا، هم سیاهی (به اعتبار طره) اراده شده و هم طراری و مکاری منتسب به هندوان. (نک. ح ۳۹۴/۵).

سلامت: همچون دیگر زیرمجموعه‌های زهد یا مستوری، چیز دلخواهی نیست، اما بسیار می‌افتد که عاشقان و عارفان، به دلایلی از جمله دشواریها و «شور و شر» عشق (چنان که در بیت قبل هم آمده) و غیره یاد از زمانی می‌کنند که بی‌خبر از عشق، سالم و سر براه به سر می‌برده و چون زاهدان به طاعات خویش دلخوش بوده‌اند. درست به دلیل همین تضاد میان سلامت و عشق است که این گونه مضامین اغلب حالت طنز به خود می‌گیرند. همچنین، گذشته از معنای یاد شده (که به وضعیت کنونی اهل عشق دلالت دارد) گاهی از «سلامت» به عنوان حالت انسان در آن زمان که هنوز تکه‌خاکی بیش نبود و هنوز پروردگار عشق را در خمیره‌اش ممزوج نکرده بود یاد می‌شود، که آن نیز به کنایت و طنز «سلامت» خوانده می‌شود. به سخن نجم رازی (که

احتمالاً خواجه از آن تأثیر پذیرفته است) بنگریم، از زبان انسان مبتلا به درد عشق: «... ما به مقام خاکی راضی بودیم و اول استغفار می خواستیم، گلیم گوشه ادبار بعد در دوش سلامت کشیده، و در کنج فراغت پای همت در دامن تسلیم آورده [...] ما را به عنایت بی علت از کنج ادبار خُمول [= گمنامی - م] بیرون آورد بی اختیار ما، و به کرامت تخمیر "بیدی" مخصوص گردانید و خلعت اضافت "من روحی" در سر وجود ما انداخت.» (مرصاد ۵۰) خواجه:

آسوده بر کنار چو پرگار می شدم      دوران چو نقطه عاقبتم در میان گرفت  
که در درون غزل به همان معنای مبتلا شدن به عشق و ترک آسودگی و فراغت پیش از آن است.

۶. بند قبا گشودن: چیزی است که عاشقان بسیار از معشوق می خواهند، خواه برای نشستن و درنگ آوردن، و خواه بوس و کنار؛ مولانا، قضا را همراه با «گشاد»:  
ای بنده قمر پیشت، جان بسته کمر پیشت

از بهر گشادِ ما، در بند قبایی تو

( کلیات ۵، ۳۸ )

عماد فقیه، دقیقاً با همین مضمون:

از قبا بگشای بندی تا مرا      صد گره بگشاید از پهلوی تو

( دیوان ۲۴۶ )

بیتی از حافظ (مطابق قزوینی؛ خانلری: بند برقع بگشا): بگشا بند قبا، ای مه خورشید کلاه... (۳۴۰/۶)

گشاد: برابر پارسی برای دو اصطلاح تصوف: فتوح (= آمدن احوال و واردات دلخواه به قلب) و بسط (= گشایش دل، در برابر «قبض») خیز تا از در میخانه گشادی طلبیم... (۳۶۱/۱)

ز پهلوی: = از قبل، از جانب؛ این نگارنده، از آنجا که بارها شاهد اشتباه ادب پژوهان در معنای این کاربرد اصطلاحی بود، در مقاله ای معنای درست آن را با استناد به شواهد ذکر کرد. (نک. «خورد گاو نادان ز پهلوی خویش»، بخارا، ش ۶۸ و ۶۹، آذر - اسفند ۱۳۸۷، ص ۴۸-۵۲). لخت اول از بیت فردوسی: نباشی بس ایمن به بازوی خویش... (شاهنامه ۲، ۱۸۹) سعد وراوینی: «من این زیان از پهلوی ز روی کنم.» (مرزبان نامه ۱، ۲۴۷) گفتنی است شاعران در موارد بسیار آن را با ایهام به کناره های شکم به کار برده اند؛ سعدی:

بمرد از تهیدستی آزادمرد      ز پهلوی مسکین شکم پر نکرد  
(بوستان ۵۱)

ابن یمین:

می خورم خون جگر از بیدلی      وین جگر خواری ز پهلوی شماست  
(دیوان ۲۰۷)

واعظ قزوینی (اگرچه از سده ۱۲ است، ولی بیت او را از آن روی می آورم که «ز پهلوی» در آن بدون ایهام و کاملاً روشن است، مثل عبارت منقول از مرزبان‌نامه):  
ز درویشان بی قدر است رفعت اهل دنیا را

ز پهلوی پری یابد هما اوج سعادت را  
(دیوان ۴۱۷)

۷. به: بای سوگند = تو را به وفای خودت (در عشق) سوگند می دهم که... ذکر «وفا»ی معشوق و قسم دادن او به آن ظاهراً از باب ترغیب و تحریض است.  
تو: (مورد اول) = خودت، ضمیر شخصی به جای مشترک؛ در متون فراوان آمده است، به ویژه در سده‌های نخست ادب دری؛ فردوسی:

چرا نزد باب تو خواهشگران      نینگیزی از هر سُوی مهتران؟  
(شاهنامه مسکو ۵، ۶۶)

مکن نام من زشت و جان تو خوار      که جز بد نیاید ازین کارزار  
(شاهنامه خالقی ۵، ۴۰۹)

فخرالدین اسعد گرگانی:

شب تاریک بر من روز گردان      کنار تو مرا جان‌بوز گردان  
(ویس و رامین، طبع محجوب ۱۶۷)

(«تو» در سه بیت اخیر یعنی «خودت».)

در مورد دیگر ضمائر فاعلی نیز چنین است؛ خاقانی «مرا» (= خودم را):  
ترا در دوستی رایی نمی بینم، نمی بینم

مرا اندر دلت جایی نمی بینم، نمی بینم  
(دیوان ۶۴۶)

شاه نعمت‌الله «ما ز ما» (خودمان از خودمان):

غرق آیم، آب را جویم ما      آب روی ما ز ما جویم ما



غزلی است کاملاً یکدست و دارای وحدت، که بیشترین نقش را در این خصیصه ردیف آن دارد، که با فعل «بود» به آن وحدت زمانی می‌دهد، و با «تو» همه چیز را حول محور معشوق و خطاب به وی متمرکز می‌کند. قصه، حکایت شوق حلقهٔ عشاق، از جمله شاعر، که درد معشوق را به جان می‌خرد و فزونی هم می‌طلبد. بازگشتی هم می‌کند به ایامی که هنوز عشق و محبت دوسویه پدید نیامده و جهان جز جسمی سرد، تیره و تهی بیش نبود، که پیداست این از مضامین عشق عارفانه است. نشانهٔ دیگر عارفانگی، بیت ۳ است، مشعر بر این که مطلقاً هیچ کس راهی به بارگاه خاص او ندارد، و سرانجام آرزوی لقایی که به گور برده شده، که همین نیز مؤید مفاد بیت ۳ است.

- ۱ دوش می آمد و رخساره برافروخته بود  
تا کجا باز دل غمزده‌ای سوخته بود
- ۲ رسم عاشق‌کشی و شیوه شهرآشوبی  
جامه‌ای بود که بر قامت او دوخته بود
- ۳ جان عشاق سپند رخ خود می دانست  
واتش چهره به این کار برافروخته بود
- ۴ کفر زلفش ره دین می زد و آن سنگین دل  
در رهش مشعله از چهره برافروخته بود
- ۵ گرچه می گفت که: زارت بکشم، می دیدم  
که نهانش نظری بامن دلسوخته بود
- ۶ دل بسی خون به هم آورد، ولی دیده بریخت  
الله الله، که تلف کرد و که اندوخته بود
- ۷ یار مفروش به دنیا، که بسی سود نکرد  
آن‌که یوسف به زر ناسره بفروخته بود
- ۸ گفت و خوش گفت: برو خرقة بسوزان، حافظ  
یارب، این قلب‌شناسی ز که آموخته بود؟

۱. ناصر بخارایی:

می‌گذشت و ز حیا چهره برافروخته بود      ای بسا خانه که از آتش او سوخته بود  
(دیوان ۲۷۹)

رخساره برافروختن معشوق در شعر عرفانی از نشانه‌های قهر انگاشته می‌شود،  
که از صفات جلال است. دو بیت بعدی هم گویای چنین چیزی است.  
بیت تا حدودی حالت وقوعی دارد.

۲. یکی از نکات شکلی بیت، تکرار دلپذیر واج «ش» در لخت اول است. در لخت  
دوم از نظر معنایی، قید «تنها» یا «فقط» مقدر است: تنها بر قامت او.

۳. سعدی:

به خدا که پرده از روی چو آتشت برافکن

که به اتفاق بینی دل عالمی سپندت

(غ ۳۴)

خود خواجه:

بازار شوق گرم شد، آن شمع قد کجاست تا جان خود بر آتش رویش کنم سپند؟

۴. خود او:

شب تیره چون سر آرم ره پیچ پیچ زلفش؟

مگر آن که عکس رویش به رهم چراغ دارد

کفر زلف - ایمان روی: واژه «کفر» در ادب عرفانی، مفهوم اصطلاحی خاصی یافته که به آن خواهیم پرداخت. نخست گفتنی است که از دیرباز «روی»، «رخ» و همانندهای آن را به دلیل روشنی، منبع امید و آرامش، و «زلف» و مشابهات آن را به سبب تیرگی، مایه ترس و اضطراب انگاشته‌اند. در لخت دوم از بیت فرخی این ترس بیان می‌شود («لب» در اینجا مثل «روی» امیدبخش است):

از لب تو مر مرا هزار امید است وز سر زلفت مرا هزار زلیفن

(دیوان ۲۶۹)

(زلیفن = تهدد [= تهدید و ترس] لغت فرس) امیرحسن دهلوی:

از سر روی و موی تو امروز، روزگار تفسیر کرد آیت امید و بیم را

(دیوان ۳)

بر پایه همین پیشینه، بارشد شعر عرفانی، «روی» و نظایر آن به نماد وحدت، ایمان و نور، و «زلف» و جز آن به نماد کثرت، کفر و ظلمت بدل گردید، چنان که این مضمون با بسامد بالا در شعر عارفانه به کار رفته است.

«زلف: کنایت است از کفر و حجاب و اشکال و شبهت و هر چیزی که مرد را محجوب کند به نسبت حال او [...] روی و رخ: عبارت است از کشف ایمان و یقین و عرفان و حقیقت و عیان و هر چیزی که درو فتح و فتوح باشد.» (یحیی باخرزی، فصوص الآداب ۲۴۶)

و اما «کفر» در شعر عرفانی به طور معمول معنای متعارف خود را ندارد، مگر احياناً در جایی به معنی الحاد و بی اعتقادی در برابر باورمندی و اعتقاد یا ایمان قلبی به کار رفته باشد. این هم که گفته شد از باب رعایت احتیاط است، وگرنه شعر عرفانی چیزی است ذاتاً متفاوت با آن تقسیم‌بندی معمول میان کفر یا شرک در برابر ایمان یا

اسلام، که پیشتر مثلاً در قصاید در مدح محمود از بابت فتح بلاد کفر و ترویج ایمان (به زعم گویندگان) آمده است. باری، در عرصه عرفان و شعر عرفانی، «کفر» مدلولی کاملاً متفاوت با معنای منفی اولیه یافته، و به طور کلی چیزی است از مقوله حالت استتار (در برابر تجلی) یا کثرت (در مقابل وحدت) که عارف گاه و بیگاه در آن قرار می گیرد، و «ایمان» برعکس، آنگاه است که روح حقیقت و وحدت به روشنی تمام بر او منکشف می شود. باخرزی آن را چنین بیان می دارد: «در اشعار، مراد ازین لفظ "کفر" دینی که ضد اسلام است نیست، و در اصل لغت عرب پوشیدن را "کفر" گویند به فتح الکاف، و این سه حرف ک ف ر دلالت بر ستر می کند به هر صیغه که می گردد، مثل کافر و کفارت و مکفر و کفار و کفور و مکفور. و این لفظ کفر در مقام مدح و ذم آید.» (همان ۲۵۲) (این نگارنده نظیر این معانی دووجهی را در مورد نمادهایی چون زنار، جرس، بتکده، بتخانه، بت یا صنم، ترسا و غیره نیز صادق می داند.) حسن دهلوی (که تعلق خاطری قوی به تصوف و عرفان دارد) زلف را از باب وسوسه‌ای که در عالم آدم می آفریند، به دیو یا اهریمن مانده می کند (که حافظ چنین چیزی ندارد):

زلف تو «لا حول» چه گویم چو دیو      وسوسه‌ای در همه عالم نهاد

(دیوان ۱۵۶)

همان طور که کثرت به عنوان عاملی منفی می تواند به ضد خود یعنی وحدت بدل شود، وسوسه نیز دو سو دارد: یکی انحراف و تباهی (در معنای معمول) و دیگر تعالی ناشی از عشق و اخلاص؛ هم او:

تو گیسو فشاندی، ندانم که کشت      پری یا خود آسیب اهریمنم؟

(همان ۲۳۴)

نیز با «کفر زلف» و «اسلام (= ایمان) روی»:

خلقی ز زلف کافرت ار راه گم کنند      ما پاک مذهبییم و مسلمان روی تو

(همان ۳۲۱)

عطار پیش از او کفر را به جهت همان وسوسه زلف یار به «گندم» و ایمان را به دلیل بی خلل بودن به «بهشت» مانده کرده است:

روی ماهت چون بهشتی دیگر است      لیک زلف تو درخت گندم است

(نک. دیوان ۱۰۰ غ ۷۶.)

همچنین در تصوف از نوعی کفر به نام «کفر محمود» سخن می رود در برابر «کفر مذموم» که بیدینی و حتی دین تعبّدی و تقلیدی است. تهانوی در تعریف «کفر»

می‌گوید: ایمان حقیقی و به قول بعضی، محو کردن کثرت در وحدت است، و به قول بعضی دیگر فنای بنده است. (کشاف اصطلاحات الفنون، ذیل «کفر») عزیز نسفی: کفر مذموم آن است که به واسطه آن پوشش خدای را نمی‌بینند و نمی‌دانند، و این کفر مبتدیان است. کفر محمود آن که به واسطه آن پوشش غیر خدای نمی‌بینند و نمی‌دانند، و این کفر منتهیان است. (الانسان الکامل ۴۴-۴۵) باخرزی: «بقای صفات ذمیمه را در بنده تا توجه او به غیر با دیدن حق در دارین، یا فاعل افعال غیر حق را دیدن، یا یکدیگر را به ربوبیت قبول کردن و طاعت داشتن، این جمله کفر و شرک مذموم است. و اما کفر محمود آن است که دارین و منزّلین را بر دل خود پوشانی و کافر طاغوت نفس خود شوی تا او مستور فنای صفات خود و استعداد ذاتی خود گردد و هستی او هیچ نماند. آنکه سرّ هویتِ الله پدید آید و حقیقت ایمان عیان گردد [...] یا خود کفر مذموم آن است که حقایق دین پوشیده ماند و بنده به اعمال و جهی و طاعات رسمی و عبادات تقلیدی قانع آید. و کفر محمود و حقیقی آن است که ظواهر باطن گردد و باطن در باطن ظاهر شود.» (پیشین ۲۵۲) کفر مورد بحث می‌تواند از این مقوله نیز باشد.

برتلس بررسی تطبیقیِ دقیقی دربارهٔ «زلف» و «رخ» به عنوان دو اصطلاح بنیادین تصوف، بر اساس واژه‌نامه‌ها و شروح مصطلحات صوفیه به عمل آورده و اشتراکات و افتراقات آنها را نشان داده است. مثلاً در سه مأخذ او آمده: الف. زلف: غیبت هویت، که کس را بدان راه نیست؛ رخ: تجلیات محض؛ ب. زلف: عوالم معدومات؛ رخ: عوالم موجودات؛ ج. زلف: صفات جلالی و تجلیات جمالی، که موجب استتار وحدتِ جمال مطلق می‌شود؛ رخ: مظهر حسن ذاتی و تجلیات جمالی. برتلس نتیجه می‌گیرد که: رخسار در هر سه مأخذ مطابق است با حقیقت مطلق و روح فناپذیر. اما زلف اختلاط پدیده‌های خیالی و غیر حقیقی است. لاهیجی در شرح گلشن راز می‌گوید: زلف تجلی جلالی است که از راه آن، احدیت مطلق تنزل می‌کند و بدین سان تصوّر گوناگونی جهان مادی غیر حقیقی گرداگرد ما به وجود می‌آید. درازی زلف اشاره به بی‌نهایت بودن اشکال تجلی هستی و فراوانی اندیشه‌ها (تعینات) است. همچنان که زلف پرده روی محبوب است حقیقت یگانه را می‌پوشاند. (برای اطلاع از کلّ بحث، نک. تصوف و ادبیات تصوف ۱۵۱-۱۵۴).

کفر به مفهوم پیشگفته، ایمان عاشقانه و فارغ از تمامی قیود و علایق، و مرحله‌ای ناگزیر در راه وصول به وحدت و حقیقت است. شیخ سمعان (صنعان) به هنگام

عاشق شدن بر دختر ترسا، وقتی یکی از مریدانش به او می‌گوید:.... باز ایمان آور و مؤمن بباش:

گفت: جز کفر از من حیران مخواه هرک کافر شد، از او ایمان مخواه  
(منطق الطیر ۷۳)

مولانا هم در حق شمس، که همواره او را نفس رحمان و سایه حق می‌خواند، می‌گوید:

تادست و پانهاد دو زلف تو کفر را هر دم بمیرد ایمان در پای کافری  
(کلیات ۶، ۲۲۶)

و اما در عالم شعر عرفانی، این سنایی بود که این مفهوم از کفر و ایمان را بارها بیان کرد و رواج داد:

نور رخ خوب تو، رونق مؤمن فزود کفر سر زلف تو، گردن کافر شکست  
(دیوان ۸۱۴)

توحید من آن زلف بشولیده او بود ایمان من آن روی چو خورشید جهان بود  
رویی که رقم بود برو دولت اسلام زلفی که درو مرتدی و کفر نشان بود  
(همان ۸۶۹)

به چهره اصل ایمانی، به زلفین مایه کفری

ز جور هر دو آفتگر، شبت خوش باد، من رفتم  
(همان ۹۲۵)

در این باره می‌پرسد:

در میان اهل دین و اهل کفر این شور چیست

گر مسلم بر دو رخ هم کفر و هم ایمان تراست؟  
(۸۱۲)

اما گاهی این رابطه معکوس می‌شود: رخ یار به دونان (= کافران) روی خوش نشان می‌دهد، و زلف او به عکس، دم از ایمان و الوهیت می‌زند:

گاهی رخ تو سجده برد مشتی دون را گه باز کند زلف تو دعوی خدایی  
(۱۰۲۰)

چرا چنین است؟ پاسخ این است: هیچ چیز معشوق بیرون از وحدت ذات او نیست، و او فعال مایشاء است. این انسان‌هایند که امور و اشیا را در هیأت تعین و تضاد می‌نگرند.

خاقانی (مقلّد سنایی در تصوّف و شعر عارفانه) درست با همین فکر (و ظاهراً با توجه به همین بیت سنایی یا نظایر آن) از صلح میان کفر و ایمان در سایه یار سخن می‌گوید:

کفر و ایمان را به هم صلح است، خیز از زلف و رخ  
فتنه‌ای ساز و میان کفر و ایمان در فکن  
(دیوان ۶۴۵)

شیرین مغربی:

که از روی تو مجموعم، که از زلفت پریشانم  
کزین در ظلمت کفرم، وزان در نور ایمانم  
(دیوان ۲۵۱)

در باب «زلف» باید به این نیز توجه داشت که در مواردی مظهر تجلّی جلالی معشوق یعنی حق نیز هست (چنان که برتلس هم اشاره داشت) یعنی آن قهر و اقتداری که فوق همه طرق و مذاهب قرار دارد و هرچه تضاد و تعین را از میان می‌برد تا جز نور رخسار او هیچ چیز بر جای نماند. از همین روی است که شاعران بارها گفته‌اند: وقتی تو زلف می‌افشانی یا وقتی زلف تو در میان است، کفر و ایمان یا ترسایی و اسلام در میان نمی‌ماند، یا به تعبیر دیگر آنان: در دین (به معنی معروف) خلل می‌افتد؛ بنگریم، از مولانا:

چو او رخسار بنماید، نماند کفر و تاریکی  
چو جعد خویش بنماید، نه دین ماند نه ترسایی  
(کلیات ۵، ۲۲۹)

زلف کفر و روی ایمان را چرا در ساختی؟

زانک قصد مؤمن و ترسا و کافر داشتی  
(۱۰۹، ۶)

یعنی می‌خواستی تفاوتها و تضادهای صوری میان ادیان و آیینها را از میان برداری. عراقی همین معنی را با «خلل در دین» باز می‌گوید:

ای از کمال روی تو نقصان گرفته کفر      وز کافری زلف تو در دین خلل شده  
(کلیات ۲۶۸)

مشعله: اسم مکان = جای شعله؛ الف: مشعله و مشعل = قندیل بزرگ و مشبک و پایه‌دار که شبها در جلو پادشاهان و امیران یا عروسان می‌کشیدند. ب. قندیل؛ ج. آلتی

مرگب از دسته‌ای چوبین یا فلزی که بر رأس آن مواد قابل اشتعال گذارند و روشن کنند. (معین) دو معنی نخست برای این مورد مناسبتر است.

سرانجام، رهنمی کردن و چراغ برافروختن، یادآور بیت مَثَل شده سنایی است: چو دزدی با چراغ آید، گزیده‌تر برد کالا.

۵. شاید مراد شاعر شطحیهٔ اِماته - احیا باشد، یعنی کشتنی که در حقیقت زنده کردن است.

۶. به هم: قزوینی: به کف؛ خانلری قدیمترین نسخه (ایاصوفیه ۸۱۳) را ترجیح داده. در نقدهای این ضبط، بیشتر از ضبط قزوینی جانبداری شده، به دلیل تناسب «کف» با «دیده».

۷. وَ شَرَوْهُ بِثَمَنٍ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ وَ كَانُوا فِيهِ مِنَ الزَّاهِدِينَ (یوسف ۲۰) (او را به بهایی ناچیز، درهمی چند، بفروختند و به او رغبتی نداشتند، و در برخی ترجمه‌ها: در باب او از قناعت‌کنندگان بودند). سعدی، در یک قصیده:

دوست به دنیا و آخرت نتوان داد      صحبت یوسف به از دراهم معدود

وفای یار به دنیا و دین مده، سعدی      دریغ باشد یوسف به هرچه بفروشی

(غ ۵۸۵)

امیرحسن:

ای خواجه، به قلبی چند، آن دُر که خریدستی

در چشم زلیخادار، آن روز که بفروشی

(دیوان ۳۹۶)

خود حافظ، دربارهٔ قناعت:

که هر که کنج قناعت به گنج دنیا داد      فروخت یوسف مصری به کمترین ثمنی

۸. خرقة سوختن: چندین بار در حافظ آمده، به قصد نفی و طعن صوفی و

تصوف. گاهی هم مراد او از آن، طرد رسوم ظاهر و گرایش به اصل عرفان است:

در خرقة چو آتش زدی، ای عارف سالک

جهدی کن و سرحلقهٔ رندان جهان باش

سوزاندن خرقة، تا آنجا که این نگارنده اطلاع دارد، به هیچ روی جنبهٔ آیینی

نداشته، زیرا صوفیه برای خرقة ارزشی بیش از آن قایل بوده‌اند که آن را بسوزانند.

(اگرچه حکم قطعی کردن در این باره با توجه به این همه فرقه‌های مختلف صوفیه و

در این همه بلاد و با رسوم و آیینهای گوناگون به دور از احتیاط است.) علی محمد



سجّادی هم معتقد است که سوزاندن خرّقه از رسوم تصوف نیست، و اقوال کسانی چون روانشاد محمّدامین ریاحی را، که آن را رسمی از تصوف دانسته‌اند، نقد کرده است. (نک. جامه زهد ۲۷۴ - ۲۷۸). باید توجه داشت که سوختن یا «تخریق» خرّقه با «تخریق» یا «تمزیق» خرّقه (هر دو به معنی پاره کردن) تفاوت دارد، چنان که گاهی در مجالس سماع و در غلبات شوق، گریبان خرّقه را می‌دریده‌اند، و یا گاهی خرّقه تبرک را پاره پاره می‌کرده‌اند تا هر پاره را به یکی از اهل سلوک اهدا کنند، اما سوزاندن را معمولاً خوش نمی‌داشته و آن را اهانت به تقدس خرّقه می‌دانسته‌اند. حتی باخرزی در خصوص دریدن خرّقه به هنگام وجد، بر خود می‌داند که توضیح دهد که این کار نه به قصد دریدن، بلکه از فرط شوق و بی‌خویشی است: «همچو آن مرد صاحب نفس که از غلبه غضب گریبان کسی را بگیرد و گریبان در کشاکش قهر بدرد و پاره شود، اگرچه او را غرض پاره کردن جامه آن کس نیست [...] اثری است از آثار وجد» و بلافاصله در باب شأن خرّقه و ضرورت تکریم آن می‌افزاید: «پس خرّقه صادق پاکی که به اثر ربّانی متأثر شده باشد حق آن است که نفس خود را فدای آن خرّقه کنی و از اکرام و اعزاز بر فرق سرش جای دهی.» (فصوص الآداب ۲۱۸) در همین کتاب، درباره احکام تمزیق خرّقه مطالبی مفصّل آمده است. (۲۱۸-۲۲۱) البته حافظ در مورد خرّقه گاهی از افعالی چون انداختن، چاک زدن و غیره سود می‌جوید که به معنای دور انداختن و پاره کردن به قصد از بین بردن است، و نه چیزی دیگر، که پیداست اینها هم مثل موارد متعدّد سوزاندن آن در شعر او، و جملگی بیانگر مخالفت او با صوفی یا صاحب خرّقه است.

و اما شاعران متصوّف و عارف نیز گهگاه از سوزاندن خرّقه سخن گفته‌اند، لیکن مقصود ایشان با مراد حافظ متفاوت است. به برخی نمونه‌ها بنگریم؛ سنایی:

ای دلِ خرّقه‌سوزِ مخرّقه‌ساز      بیش ازین گرد کوی آز متاز

(دیوان ۲۹۹)

ظاهراً به دل خود می‌گوید: تو با سوزاندن خرّقه‌ات دعوی نفی رسوم ظاهر و فرارفتن از صورت تصوف می‌کنی، اما در حقیقت مخرّقه (فریب و نیرنگ) پیشه کرده‌ای. عطار، درباره پیر باصفای خود:

پیر ما بار دگر روی به خمّار نهاد      خط به دین برزد و سر بر خطِ کفّار نهاد

خرّقه آتش زد و در حلقه دین از سر جمع      خرّقه سوخته در حلقه زنار نهاد

(دیوان ۱۷۹)

که پیداست خرّقه سوختن به معنای مجازی آن، یعنی طرد ظواهر تصوف و روی

آوردن به اصل و حقیقت عشق و اخلاص، است؛ نیز به همین معنی:  
 بار دگر پیر ما، رخت به خمّار برد      خرّقه بر آتش بسوخت، دست به زّار برد  
 (همان ۱۹۶)

مولانا نیز از خرّقه‌سوزی به همین وجه بهره می‌گیرد:  
 درسوختم این دلّ را، ردّ و قبول خلق را  
 گو سرد شو این بوالعلا، گو خشم گیر آن بوالحسن  
 (کلیات ۴، ۱۰۴)

در بیت زیر، فاعل خرّقه سوختن «جگر عشاق» است، که خود گویای همان معنی است:

همه عقلها خرّقه‌دوزند، لیکن      جگرهای عشاق شد خرّقه‌سوزان  
 (۴، ۲۸۱)

عراقی نیز:

عشق گوید مرا که: ای طالب      چاک زن طیلسان و خرّقه بسوز  
 (کلیات ۲۱۴)

می‌بینیم که اولاً گوینده نه انسان بلکه عشق است. ثانیاً طیلسان نشانه توانگری و جایگاه دنیوی است و خرّقه علامت تصوّف، و این هردو در برابر عشق، ترک‌کردنی‌اند. این با آن بیزاری که حافظ و دیگر شاعران غیر صوفی از خرّقه چونان نمادی از صوفیگری نشان می‌دهند متفاوت است.

از مجموع اقوال و اشعار درباره سوزاندن خرّقه برمی‌آید که در این مورد باید میان موافقان و مخالفان تصوّف، و حتی میان شاعران عارف و عرفانگرا تفاوت گذارد. عارفانی از آن دست که یاد کردیم هرگاه از خرّقه سوختن سخن بگویند مرادشان نه معنای حقیقی لفظ یا بیزاری نشان دادن از آن، بلکه عروج به مقامی برتر و وصول به جوهر و حقیقت عرفان فارغ از کسوت و صورت ظاهر است، لیکن عرفانگرایانی چون حافظ، اگرچه گاهی ممکن است همین معنی را اراده کنند (مثل: در خرّقه چو آتش زدی، ای عارف سالک...) اما در مواردی هم مرادشان طرد و نفی کلّ تصوّف، یا گاهی نیز جدا کردن نوع فاسد و ریایی آن از نوع صالح و حقیقی است (مثل: ای بسا خرّقه که شایسته آتش باشد، که نشان می‌دهد نوع خوب خرّقه نیز ممکن است).

در بیت متن، معشوق زیرک حافظ، خرّقه او را تقلبی و لذا سوختنی و نابود‌کردنی می‌داند؛ شاعر هم با صائب خواندن نظر او و با ایهام «قلب» اظهار شگفتی می‌کند که:

او از کجا به این شناخت درست دربارهٔ قلب ناراست و ناخالص من و خرقهٔ دروغینم دست یافته است؟ که طنز و طعنی است بر ارباب خرقه. البته در باب سوزاندن خرقه، این معنی نیز ممکن است لحاظ شود که آتش، مطابق فقه اسلامی، یکی از مطهرات برای زدودن نجاسات است.

- ۱ یک دو جامم دی سحرگه اتّفاق افتاده بود  
وز لب ساقی شرابم در مَذاق افتاده بود
- ۲ از سرِ مستی، دگر با شاهد عهد شباب  
رُجعتی می خواستم، لیکن طلاق افتاده بود
- ۳ در مقامات طریقت، هرکجا کردیم سیر  
عافیت را با نظر بازی فِراق افتاده بود
- ۴ ساقیا جام دَمادم ده، که در سَیر طریق  
هرکه عاشق و ش نیامد، در نِفاق افتاده بود
- ۵ نقش می بستم که گیرم گوشه‌ای زان چشم مست  
طاقت صبر از خم ابروش طاق افتاده بود
- ۶ ای مُعَبَّر، مزده‌ای فرما، که دوشم آفتاب  
در شکر خواب صَبوحی، هم‌وُثاق افتاده بود
- ۷ حافظ، آن ساعت که این نظم پریشان می نوشت  
طایر فکرش به دام اشتیاق افتاده بود
- ۸ گر نکردی نصرت دین شاه یحیی از کرم  
کار مُلک و دین ز نظم و اتّساق افتاده بود

۱. مراد شاعر، واقعه‌ای است که ظاهراً در خواب سبک سحرگاهی دیده و آن را بازگو می‌کند، یعنی شیرینی که از لب ساقی به کام شاعر افتاده. شاید این ساقی همان شاهد موصوف در بیت بعد باشد. نیز احتمال می‌دهم واژه «اتفاق» چون معادلی برای «واقعه» به معنی مصطلح عرفانی آمده باشد، یعنی آنچه در حالتی چون خواب یا رؤیا به عارف دست می‌دهد. (نک. ح ۲۴۷/۹). این که گفتم «در خواب» مستنبط از «شکر خواب صبحی» (ب ۶) است.

۲. شاهد عهد شباب: نک. ح ۱۶۵/۲.

رُجعت - طلاق: هر دو در این آیه: فَإِنْ طَلَّقَهَا فَلَا تَحِلُّ لَهُ مِنْ بَعْدُ حَتَّى تَنْكِحَ زَوْجاً غَيْرَهُ فَإِنْ طَلَّقَهَا فَلَا جُنَاحَ عَلَيْهِمَا أَنْ يَتَرَاجَعَا... الآية (بقره ۲۳۰) (آنگاه اگر زن را [بار

سوم] طلاق داد، دیگر بر او حلال نیست تا آن که به مردی دیگر شوهر کند؛ سپس اگر او را طلاق داد، بر آنان گناهی نیست که به یکدیگر بازگردند...) رُجعة و رَجعة: (اسم) = بازگشت مرد به زن بعد از طلاق (لسان العرب) ابن منظور از دو وجه مذکور، فتح را افصح می خواند، آنگاه رَجعة را نیز آورده ولی باز فتح را فصیحتر دانسته. دهخدا هم در ذیل «رجعت» قول اخیر را بازگفته، اما معین فقط به فتح ضبط کرده است.

می گوید: مستی باعث شده بود تا وهم برم دارد که می توانم بار دیگر با معشوق زیباروی ایام جوانی ام درآمیزم، اما نه روزگار جوانی تکرارشدنی بود و نه بازگشت آن شاهد امکان پذیر. تناسبهای شعری برگرد مصطلحات رایج در مزاجت یعنی شاهد (= گواه) عهد (= پیمان) رجعت و طلاق می گردد.

۳. نظربازی از آن روی که مقدمه ابتلا به عشق است، همچون خود عشق، با عافیت و سلامت سازگار نیست؛ سعدی، احتمالاً با تأثر حافظ از آن:

عافیت می بایدت، چشم از نکورویان بدوز

عشق می ورزی، بساط نیکنای درنورد

(غ ۱۶۲)

به نظر می رسد مراد حافظ از «مقامات طریقت» نه معنای دقیق و اصطلاحی مقامات بلکه چیزی چون امور و عوالم سلوک باشد، زیرا نظربازی از مقوله احوال است، ضمن این که نظربازی اساساً پدیداری شاعرانه و از مقوله متذوّقات است و نخست در اشعار ظهور یافته و پس آنگاه داخل در قاموس طریقت یا تصوف شده است. (درباره خود نظربازی، نک. ح ۳۱/۹).

۴. دما دم: ایهام: الف. پیایی، پشت سر هم؛ ب. لبریز، لبالب، سرشار؛ فردوسی:

نه از لشکر ما کسی کم شده ست      نه این کشور از خون دما دم شده ست

(شاهنامه ۴، ۲۷۰)

۵. نقش بستن: تصوّر کردن، تخیل کردن؛ برهان، آندراج. قصد کردن، عزم کردن، اندیشه کردن (دهخدا، یادداشت مؤلف؛ تنها شاهد برای مدخل فرعی مذکور همین بیت خواجه است.) این نگارنده، اگرچه هریک از دو مقوله معنایی مذکور را مناسب و قابل اراده در این بیت می داند، لیکن از آنجا که شاهی جز این ذکر نشده، با کسب اجازه از روح بلند علامه عزیز وجود، می پرسد: آیا نقش بستن ممکن است به معنایی همچون نقشه کشیدن به مفهوم مجازی مصطلح امروز به کار رفته باشد؟ تصور می کند اگر این حدس درست باشد معنایی مناسب و در عین حال باب امروز خواهد

بود، به ویژه که «نقش» و «نقشه» هر دو از ماده‌ای واحدند؛ اما در صورت عدم صحت، معنای نخستین یعنی تصوّر کردن را (که ظاهراً شاهدهی برایش ذکر نشده) برای بیت مناسبتر می‌داند، چون به نظر می‌رسد با «صورت بستن» به همین معنی، که حافظ خود به کار برده (نک. ح ۹۳/۹) از یک مقوله باشد (با توجه به شباهت یا دست کم قرابت معنای «صورت» با «نقش»). امیدوار است صاحب‌نظرانِ مربوط او را از رأی خود بی‌نصیب نگذارند. همچنین حافظ «نقش بستن» را در این بیت به معنایی چون تصور کردن، گمان بردن یا داشتن و نظایر اینها آورده، که ظاهراً با بیت متن از یک مقوله است:

به چشم کرده‌ام ابروی ماه‌سیمایی      خیال سبز خطی نقش بسته‌ام جایی  
(نیز نک. ح ۴۸۲/۱)

گوشه: دارای ایهام به گوشهٔ ابرو، که بارها در اشعار، از جمله آن حافظ، به کار رفته است؛ حسن دهلوی، در بیتی نزدیک به سخن خواجه:

چشم مستش، که دلی گوشه‌نشین دارم ازو

خوش کمانیست که پیوسته کمین دارم ازو  
(دیوان ۳۲۲)

سلمان نیز:

امشب چه فتنه بود که انگیخت چشم او      گآهل صلاح و گوشه‌نشینان شدند مست؟  
(دیوان ۷۴)

(نیز نک. ح ۲۷/۶)

طاق: ایهامی به طاق ابرو دارد، آن هم به دو معنی: یکی سقف و دیگر تک (مقابل جفت).

می‌گوید: تصور می‌کردم که می‌توانم (یا: نقشه می‌کشیدم که چگونه) خود را از بلای چشم او دور بدارم، اما بی‌صبرتر و بی‌قرارتر از آن بودم که در این کار توفیق یابم؛ به قول سعدی:

گوشه گرفتم ز خلق و فایده‌ای نیست      گوشه چشمت بلای گوشه‌نشین است  
(غ ۸۶)

۶. معبر: اسم فاعل از مصدر مزید «تعبیر» = تعبیرکنندهٔ خواب یا واقعه (به معنای مصطلح در تصوّف) خواب‌گزار، واقعه‌پرداز؛ مولانا:

واقعه‌ای بدیده‌ام، لایق لطف و آفرین

خیز، معبرالزمان، صورت خواب من ببین

(کلیات ۴، ۱۳۰)

اوحدی، واقعه‌پرداز:

دوش اوحدی از واقعه ما را خبری داد هم شکر، که یک واقعه‌پرداز بدیدیم

(دیوان ۳۰۴)

مژده فرمودن: فعل «فرمودن» ظاهراً در موضع احترام آمده، به جای مژده دادن، اگرچه «فرمودن» در معنی احترام قاعداً باید جایگزین فعل همسنخ آن یعنی «گفتن» شود، در حالی که مژده گفتن به جای دادن کمتر استعمال دارد (اگرچه دهخدا مدخلی به صورت «مژده‌فرما» و «مژده‌فرمای» دارد، ولی شاهی برای هیچ‌یک نیاورده است).

آفتاب: استعاره از معشوق نورانی و تابان؛ ظاهراً مراد همان شاهد پیشگفته است. شکرخواب: خواب نوشین و گوارا؛ مثل سایر ترکیبات ساخته شده با «شکر» است، همچون شکرخنده، شکرریزی (= سخن شیرین گفتن) شکرزخمه (صفت تیر) و غیره. شکرخواب: شادخواب است، که خواب خوش باشد، و خواب سحر را نیز گفته‌اند. (برهان) خواب سبک (نفیسی) که معنای درستی است. به هر حال خوابی است که اغلب در اوج خستگی روی می‌دهد و معمولاً از نظر زمانی کوتاه است. شکرخواب صبحی را می‌توان اضافه نشوئی گرفت به دلیل نشأت این خواب از باده صبحگاهی.

هم‌وُثاق: وُثاق: کلمه ظاهراً از زبان ترکی گرفته شده است، و همان وُثاق و اوتاق و اوطاق و اطاق است، که اصلاً به معنی خیمه بوده، و سپس بر مجموع چند خیمه پهلوی هم، و اقامتگاه گروهی سپاهی هم اطلاق شده است. (رجوع شود به ذیل دُزی بر قوامیس عرب [مراد تکملة المعاجم العربیة است - م] در لفظ «وُثق و وُطق». مجتبی مینوی، کلیله ۳۱۶ ح، در مورد عبارت متن: «به من چنان رسانیدند که شگال آن گوشت سوی وُثاق خویش برد.») «و وُثاق با آنچه دود و گرد بر گرد او بود [...] به دشمن سپرد.» (نفثة المصدور ۵۲؛ نیز نک. توضیحات مصحح، استاد امیرحسن یزدگردی، همان ۵۷۱-۵۷۲ ح، که، گذشته از نقل توضیح مذکور از استاد مینوی، به چند منبع مختلف نیز ارجاع کرده‌اند.) حسن انوری، در ضمن توضیحاتی، واژه‌های ترکی «وُشاق» و «اوُشاق» (= غلام سرایی) را هم برگرفته از آن می‌داند و اصطلاحاتی دیوانی

چون غلامان و ثاقی، سرو ثاق و غیره را نیز ذکر و توضیح کرده است. (نک. اصطلاحات دیوانی دوره غزنوی و سلجوقی ۲۱۴). خود ترکیب هم و ثاق (= هم اتاق، هم غرفه) نیز در متون آمده است؛ او حدی:

هر دم از ناگوار ناجنسش      همنشینی و هم و ثاقی نیست

(دیوان ۳۴۰)

۷. نظم پریشان: ترکیبی پارادوکسی است.

۸. بیت مدحی کم مایه‌ای است، و به گمانم در خور صلات شاه یحیی به خواجه است، بل زیاده!

و اما نیساری آن را اضافه بر متن دانسته است. (دفتر دگر سانیها ۱، ۷۲۰) بعید می‌دانم بتوان آن را اضافه خواند. (نک. سخن پایانی).

\* \* \*

هومن، دستغیب و چند تن دیگر، غزل را جزء اشعار دوره آخر زندگی حافظ (دوره پس از شاه شجاع تا هنگام وفات خواجه) طبقه‌بندی کرده‌اند و آن را متعلق به زمان کوتاه حکومت یحیی بر شیراز از سوی امیر تیمور دانسته‌اند. (نک. حافظ‌شناخت ۲، ۷۷۶-۷۷۷). عبارت خود او «شاهد عهد شباب» هم احتمالاً دلالت بر ایام پیری وی دارد.

بیان پیوستگی ابیات برای این نگارنده کاری دشوار است. محور شعر واقعه‌ای سحرگاهی است که به شاعر دست داده یا باری خود چنین می‌گوید.

ترتیب ابیات پس از چهار بیت نخست در طبع خانلری و قزوینی با هم تفاوت دارد، بدین سان که اولاً دو بیت ۵ و ۶ (به ترتیب «نقش می‌بستم...» و «ای معبر...») در قزوینی پس و پیش است؛ ثانیاً بیت مدحی آخر در قزوینی ماقبل آخر واقع شده و آخرین بیت «حافظ آن ساعت...» است. بنابراین، مطابق خانلری، بیت مدحی پس از تخلص آمده و همچون زائده‌ای بر پیکره شعر جلوه می‌کند. البته این تفاوت در مورد آنچه دشواری درک پیوسته از شعر برای خودم خواندم تأثیری ندارد و مشکل من در ابیات پیش از اینهاست، یعنی در ابیاتی که ترتیبی یکسان در هر دو چاپ دارد.

شاعر نخست از حال یا خیال خوش خویش حرف می‌زند، اگرچه با «یک دو جام» که شاید این تصور را پیش می‌آورد که باده، اگر نگوییم اندک بوده، باری زیاد هم نبوده، اما بلافاصله با ذکر «مستی» ما را از این اشتباه بیرون می‌آورد. آرزوی شاعر



بازیابی محبوب ایام جوانی، و شاید هم خودِ جوانی از کف رفته، است، اما به صراحت می‌گوید آن شاهد زمان جوانی برای او همچون زوجهٔ مطلقه بوده و او در سعی خود برای وصال مجدد نا کام مانده، و این خود مبنای مشکل ماست، ضمن این که این بیت به گونه‌ای است که مسألهٔ سه طلاقه را تداعی می‌کند، که می‌دانیم چه وضعیتی است و راه حل آن چیست. سخن در این است که وقتی جدایی تا بدین حد جدی بوده و این همه روزگار بر آن گذشته، شاعر چگونه می‌تواند مطابق فحوای ابیات بعد خود را عاشق صادق، عافیت‌گریز و بی‌قرار بخواند؟ آیا بیتِ مشعر بر طلاق دادن شاهد صرفاً جنبهٔ مضمون‌سازی داشته و چیزی جدی نبوده است؟ ابیات بعد به نظم مشکلی ندارند و بر محور عشق، شیفستگی، ضدیت با سلامت و عافیت‌طلبی و بی‌قراری، دارای وحدت و اتّساق‌اند. اما آیا وقتی در اواخر شعر از معبر می‌خواهد تا این موضوع را که خورشید (ظ. یار) با او هم‌خانه بوده است برایش تفسیر کند، این نشانهٔ آن نیست که خود او در تفسیر احوال و واقعاتش فرو مانده است؟ و بالاخره این که شعر خود را «نظم پریشان» می‌خواند، آیا باز تنها به فرمایش مضمون است؟ من این را قدری بعید می‌دانم، اما آیا شقّ دیگر لاجرم این نیست که خود شاعر هم، به دلیل همان فروماندگی در شناخت واقع حال خویش، از تضاد و مغایرت میان احوال اخیر و آن جدایی پیشگفته آگاه بوده و «نظم پریشان» بیانی از حقیقت احوال اوست؟ به هر حال، چنان که اشاره کردم، موضوع برای من حل شده و یکسویه نیست.

و اما دربارهٔ بیت مدحی و این که جناب نیساری آن را مازاد بر متن انگاشته‌اند، می‌توان پرسید: وقتی این همه نسخهٔ خطی و چاپی این بیت را دارند چگونه می‌توان از اضافی بودن آن سخن گفت؟ (البته ایشان در مورد سایر ابیات مدحی هم حکمی مشابه فرموده‌اند.) به راستی از کجا معلوم که به عکس، قافیهٔ «ز اتّساق» را قبل از بقیهٔ قوافی به قصد مدح تمهید نکرده باشد؟ ضمناً بعید نیست «نظم پریشان» و «اتّساق» امور ملک و دین به عمد و با توجه به رابطهٔ میان این دو آمده باشد، که این هم یعنی بیت دارای پیوند با شعر، ولو در حدّ اقل، است، پس نمی‌توان آن را زاید دانست.

- ۱ گوهر مخزن اسرار، همان است که بود  
حُقه مهر بدان مُهر و نشان است که بود
- ۲ عاشقان، زُمرة ارباب امانت باشند  
لاجرم، چشم گهربار همان است که بود
- ۳ از صبا پرس که ما را همه شب تادم صبح  
بوی زلف تو همان مونس جان است که بود
- ۴ طالب لعل و گهر نیست، وگر نه خورشید  
همچنان در عمل معدن و کان است که بود
- ۵ کشته غمزه خود را به زیارت می‌آی  
زان که بیچاره همان دل‌نگران است که بود
- ۶ رنگ خون دل ما را، که نهان می‌کردی  
همچنان در لب لعل تو عیان است که بود
- ۷ زلف هندوی تو گفتم که: دگر ره نزنند  
سالها رفت و بدان سیرت و سان است که بود
- ۸ حافظا، بازنما قصه خونابه چشم  
که درین چشمه همان آب روان است که بود

۱. سلمان:

همچنان مهر توام مونس جان است که بود  
همچنان ذکر توام ورد زبان است که بود  
(دیوان ۱۰۶)

غزل حافظ قرابت‌هایی با آن دارد. سلمان غزلی دیگر هم دارد که شعر حافظ، با وجود تفاوت در ردیف، حتی به آن نزدیکتر از غزل مذکور است:

داغ و درد تو مرا بر دل و جان است هنوز  
مهر رویت به همان مهر و نشان است هنوز  
(همان ۱۸۹)

که نمونه‌هایی از شباهتها نقل خواهد شد.

حُقّه: ظرفی غالباً خُرد و مدوّر با دری جدا که بر آن استوار کنند و بیشتر از چوب یا عاج، که در آن الماس و لعل و مروارید یا داروها و معاجین غالیه [=گرانها - م] و یا عطرهای کمیاب نهند، جمع: حُقّ، حُقّوق، حُقّق. مهذب الاسماء. = دُرّج، علبه، قوطی، قُطی، پیرایه‌دان، تأمور، تأمورة (دهخدا) «حُقّه مهر» اضافه تشبیهی است، و محبت چون حقه‌ای است که باید همواره سالم و بر جای خود باشد. البته سعدی «حُقّه راز» را بر روی هم به صورت استعاره‌ای برای دل آورده است:

مشکن دلم، که حقه راز نهان تست      ترسم که راز در کف نامحرم اوفتد

(غ ۱۵۸)

حقه وقتی برای مهر یا راز و امثال اینها به کار می‌رود به دو اعتبار است: یکی ارزشمندی و نفاست آنچه درون حقه می‌گذارند، و دیگر مخفی بودن محتوای آن، اما وقتی سخن از حقه‌بازی است فقط اعتبار اختفا و فریب مورد نظر است. (در مورد اخیر، نک. ح ۱۲۹/۱). حافظ «دُرّج محبت» را هم به معنای حقه مهر به کار برده، که محبت به دُرّج مانده شده است:

خون شد دلم از حسرت آن لعل روان بخش      ای درج محبت، به همان مُهر و نشان باش  
نشان: معانی مختلف دارد: الف. امضا و توقیع، و «نشان کردن» فعل آن است: «قلم بر کاغذ [کذا - م] نهاد، قلم در مُلک کشید و تا نشان کرد علامت خیر کس ندید.» (نفثة المصذور ۸۳؛ برای اطلاع بیشتر، نک. توضیحات مصحح ۵۶۶). ب. مُهر، نگین؛ ناظم الاطباء. مُهری که بر دُرّج و کیسه یا نامه نهند؛ فردوسی:

کزین دُرّج و این قفل و مهر و نشان      ببینند بیدار دل سرکشان

فرخی:

مابه شب خفته و هر شب همی آرند به ما

کیسه‌ها پردرم و بر سر هر کیسه نشان  
(دهخدا، که بیت پیشگفته را از حافظ جزو شواهد آورده است). ج. هرگونه علامت، اثر و نشانه که به صورت رمز و معمولاً پوشیده از اغیار بر چیزی گذارند و معمولاً فقط شخص نشان‌کننده آن را می‌شناسد و برای آن گذارده می‌شود که کسی دیگر از آن سوءاستفاده نکند. اگرچه هر سه معنی را می‌توان مناسب این مورد دانست، اما به گمان من با توجه به شکل و وضع حقه یا دُرّج، بیشتر می‌توان از معنای «ب» و حتی بیش از آن، از معنای «ج» در اینجا سود جست. درست است که «مهر» و «نشان»

به یک معنی مترادف یکدیگرند (مهر یا خاتم) اما با توجه به این که حافظ کمتر به استفاده از الفاظ کاملاً هم معنی تمایل دارد بهتر است «نشان» را به معنای سوم بگیریم که معنای رمز را میان طرفین عشق به نحوی بارزتر می‌رساند.

۲. زمرهٔ ارباب امانت: صورت ساده‌اش می‌شود: اهل امانت یا گروه امانتدار. واژهٔ «امانت» دارای تناسب معنایی با «گهر» است. احتمال دارد که ایهامی هم به بار امانت (از آن روی که اغلب تفسیر به عشق شده و در اینجا هم سخن از عاشقان است) داشته باشد، اگرچه از آن مطمئن نیستم. به هر حال، حفظ امانت عشق، با ظرافت به تداوم گریستن و گهرریزی چشم مرتبط شده، زیرا گریستن می‌تواند بدیلی برای سخن گفتن که افشاکنندهٔ راز درون است، باشد (اگرچه اشک هم در جای خود غماز و افشاگر خوانده می‌شود) اما به هر روی ممکن است گریستن خاموش و بدون کلام را در حکم امانتداری و رازداری دانسته باشد. می‌توان بیت را چنین نیز معنی کرد: گریستن در حضور کسانی که چون خود شخص عاشق‌اند مشکلی پدید نمی‌آورد چون آنان به دلیل امانتداری‌شان راز عاشق‌گریان را فاش نخواهند کرد و نسبت به گوهر اشک امین‌اند، اما به گمانم معنای نخست مرجح باشد.

۳. دم: ایهام (لحظه + دمیدن و وزیدن باد + نفس) بوی: نیز ایهام (رایحه + بویه و آرزو) (نک. توضیح دربارهٔ ارتباط عناصری چون دم، نفس، بو و باد در: ح ۸۷/۴).  
۴. عمل: ایهام: الف. کار، امر؛ ب. تأثیر یا فعل و انفعال، یعنی نقشی که تابش خورشید در تکوین احجار کریمه در دل سنگ و خاک دارد. (دربارهٔ این معنی، نک. ح ۱۳۷/۸).

معدن: خواجه نصیر، در وجه تسمیهٔ آن: «معدن را از عدن گرفته‌اند، و عدن قرارگاه باشد، و مرکز هر چیزی را از روی لغت معدن آن چیز گویند. و معهود است که هر جایگاه که جوهر در آنجا تولد کند آن را معدن آن جوهر گویند.» (تنسوخ‌نامه ۱۶)

به نظر می‌رسد مراد شاعر از «لعل و گهر» ارزشهای مهم بشری همچون علم و معرفت و فضیلت باشد. نجم‌رازی دربارهٔ علم و معرفت (صفت حق) سخنی دارد که بیت حافظ بدان مانده یا نزدیک است: «[... علم و معرفت، که صفت حق است، همچنانک آفتاب بر کوه به صفت نورانیت فیضان می‌کند کوه موصوف به صفت نورانیت می‌شود، اما به لعل و عقیق که در اندرون معدن است به فعل و تأثیر فیضان می‌کند، لعل و عقیق، موصوف نمی‌شود به صفت نورانیت آفتاب، ولیکن به اثر فعل آفتاب منفعل می‌گردد به صفت لعلی و عقیقی.» (مرصاد ۱۹۰)

پرویز اهور مراد از «لعل و گهر» را شعر شاعر می‌داند. («تصویری‌گاه مخدوش از حافظ» در نقد شرح هروی، آدینه، ش ۳۵، خرداد ۱۳۶۸، ص ۲۰). باید پرسید: چگونه و با کدام قرینه می‌توان اینچنین با اطمینان آن را به شعر شاعر تعبیر کرد؟ سخن بر سر ضعف و قصور همت آدمیان و فتور و افولی است که در اکتساب یا دقیقت: اعزاز و ترویج ارزشها از جمله معرفت، فضیلت، هنر و... پدید آمده است. به نظر می‌رسد شاعر با ذکر این که خورشید کماکان در کار ساخت و پرداخت معادن است نمی‌خواهد نفس وجود این ارزشهای والا را انکار کند، بلکه بر آن است که آنها به هر حال موجودند، لیکن همچون متاع کاسد و چشم به راه خریدار.

۵. سلمان، در غزلی که مطلع آن نقل شد:

از سر کشته هجران خود آخر نفسی      مرو، ای دوست، که مسکین نگران است هنوز  
۶. رابطه لعل با خون (به دلیل سرخی و حالت سیالیت) در چند بیت خواجه هست. (نک. ح ۵۲/۱).

۷. در مورد هندو و صفت راهزنی و طراری، نک. ح ۳۹۴/۵.

۸. سلمان، باز در غزل پیشگفته:

مرو، ای سرو، ز چشمم، که درین جوی مرا      آبی از دولت عشق تو روان است هنوز

- ۱ به کوی میکده، یارب، سحر چه مشغله بود  
که جوش شاهد و ساقی و شمع و مشعله بود؟
- ۲ حدیث عشق، که از حرف و صوت مستغنیست  
به ناله دف و نی در خروش و ولوله بود
- ۳ مباحثی که در آن مجلس جنون می‌رفت  
ورای مدرسه و قال و قیل مسئله بود
- ۴ دل از کرشمه ساقی به شکر بود، ولی  
ز نامساعدی بختش اندکی گله بود
- ۵ قیاس کردم و آن چشم جادوانه مست  
هزار ساحر چون سامریش در گله بود
- ۶ بگفتمش: به لبم بوسه‌ای حواله کن  
به خنده گفت: کی‌ات بامن این معامله بود؟
- ۷ ز اخترم نظری سعد در ره است، که دوش  
میان ماه و رخ یار من مقابله بود
- ۸ دهان یار، که درمان درد حافظ داشت  
فغان که وقت مروّت چه تنگ حوصله بود

۱. مشغله: مأخوذ از عربی است، ولی این نگارنده معنای زیرین (مستعمل در پارسی) را در فرهنگهای قدیم و جدید عرب نیافت. ابن‌درید آورده: المشغلة: الشئ يشغلک [= چیزی که شخص را مشغول دارد - م] (جمهرة) و به همین سان فرهنگهای جدید همچون اقرب‌الموارد و المنجد. اما معنای آن در پارسی: قال و قیل، داد و فریاد (معین) گفتگو، هنگامه، شور و غوغا، آشوب و بانگ فتنه، هیابانگ، هیاهو (دهخدا) بنا بر این، معنای مذکور از تصرفات پارسی‌زبانان است و این واژه هم از آنهایی است که تقریباً ماهیت پارسی یافته است. «عیدی سخت آرامیده و بی مشغله» (تاریخ بیهقی ۸۷۸) «چون لشکر اراقیت آن بدیدند و آن آشوب و مشغله شنیدند، عظیم بترسیدند.» اسکندرنامه، روایت فارسی کالیستن دروغین ۳۹۶) «بوق و دهل و کوس فروگرفتند

و نعره برداشتند و آواز و مشغله از لشکر شاه برآمد.» (همان ۳۷۸) «بی هنران، هنرمند را نتوانند که بینند، همچنان که سگان بازاری، سگ صید را مشغله برآرند و پیش آمدن نیارند.» (گلستان ۱۷۸)

جوش: = فراوانی و به اصطلاح غلغله چیزی (نک. ح ۴۸۶/۶).

مشعله: = قندیل (نک. ج ۲۰۵/۴).

بیت از جنبه بدیعی، مجموعه‌ای است از سجع متوازی (میکده - مشغله - مشعله) واج آرایی «ش» در لخت دوم و نیز تناسبهای معنایی.  
۲. حرف و صوت: سنایی در «سیرالعباد»:

حرف و صوت از ولایت جهلند      هردو در صدر علم ناهلند

(مثنویها ۱۸۹)

هم او در «طریق التحقیق» درباره طالب راستین:

سخنش کامل و شگرف بود      بی میانجی صوت و حرف بود

(همان ۱۰۴)

مولانا:

حرف و صوت و گفت را برهم زنم      تا که بی این هرسه با تو دم زنم

(مثنوی ۱، ۱۰۶)

او می گوید: احوالپرسی و تفقد یار بی گوش و دهان است:

گفتم: صلائی ماجرأ، ما را نمی پرسی چرا؟

گفتا که: پرسشهای ما، بیرون ز گوش است و دهن

(کلیات ۹۷، ۴)

گفتنی است «صوت» در متن تنها موردی است که به معنی آوا آمده، و در دیگر

موارد به معنی ترانه، نشید و سرود و نظایر اینهاست.

وَلَوْلَه: «در وقت حمحمه جیاد و قعقه سلاح و ولوله اجناد...» (نفثة المصدور ۴۰)

استاد یزدگردی: ولوله = واویلا گفتن، به آواز بگریستن؛ از مقدمه الادب، و در اینجا

مراد بانگ و فریاد و شور و جوش و خروش است. (همان ۵۷۲)

۳. خود خواجه:

بخواه دفتر اشعار و راه صحرا گیر      چه وقت مدرسه و بحث کشف کشف است؟

مدرسه و درس و بحث و مسئله و دفتر و... جملگی از علوم رسمی یا صوری اند و

در غزل پارسی به نظر طنز و نفی نگریسته شده اند، اما حال عاشقان شوریده و مست و

مجنون و رای آن است.

۴. نامساعدی: صورت تقریباً پارسی شده «عدم مساعدت» و از اسامی مصدر است که با الحاق «ی» مصدری به صفت مشبّهه یا اسم فاعل و مفعول عربی که معنای صفتی دارد ساخته و جایگزین مصادر عربی می شود، مثل کریمی، لثیمی، بخیلی، ممسکی، کافری، مجبوری، به ترتیب به جای کرم، لثامت، بخل، امساک، کفر، جبر (یا اجبار). این خود روشی و کوششی است برای آن که به الفاظ تازی حتی المقدور صبغه و هویت پارسی داده شود. گفتنی است از میان شاعران، نظامی بیش از دیگران از این نوع اسم مصدر بهره گرفته. این در حالی است که حافظ گرایش چندانی به آن نشان نمی دهد و امثال «نامساعدی» و «غریبی» (۳ بار) در اشعار او اندک است.

کرشمه ساقی به طبع دلنواز است، و شکر از بابت نظاره این حالت دلربا می گوید، اما گله از بخت، ظاهراً از این روی است که شاعر امکان و اجازت چیزی بیش از تماشا نیافته و از بوس و کنار و وصال با ساقی نصیبی نبرده است. این آمیزه دو امر متضاد شکر و گلایه یادآور این بیت اوست: زان یار دلنوازم، شکریست با شکایت... (۹۳/۱) ۵. و: معنای حاصل و نتیجه فعل قبل از آن (قیاس کردن) را می دهد. (نک. ح ۱۹۹/۳)

۶. معامله: ایهام: الف. خرید و فروخت و داد و ستد (به قرینه «حوالت» که آن هم از مصطلحات کسب و تجارت است). ب. جریان، قضیه، امر

۷. نظر: اصطلاحی نجومی، که مرتبط با «مقابله» است. (نک. ح ۲۰۰/۱) ماه: از نظر نجومی «پذیرنده سعادت و نحوست است، و به همه ستاره ها پیوندد و هیچ ستاره با وی نیوندد.» (نوادرالتبادر ۶۰)

مقابله: (= تمام دشمنی Opposition انگلیسی، Oposition فرانسه) اصطلاح نجومی = قرار گرفتن زمین و خورشید و یک سیاره که مسیر آن به دور خورشید و خارج مسیر کره زمین باشد در یک خط. (فرهنگ اصطلاحات علمی) در این موقع، اختلاف طول آسمانی آن سیاره با خورشید ۱۸۰ درجه است. «مقابله ماه، قرار گرفتن ماه است در محلی که فاصله آن با خورشید نیمی از فلک باشد.» مفاتیح العلوم خوارزمی ۱۳۴ (مصطفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی) به تعریفی ساده تر: وقتی خورشید و ماه و دیگر اختران در حالات و زوایا و سطوح مختلف نسبت به یکدیگر قرار گیرند چندین حالت مختلف می یابند: تثلیث، تربیع، تسدیس، مقابله، مجامعه یا اجتماع، مقارنه یا قران (که حافظ این را نیز دارد، ۱۹۳/۸) مجاسده، شرف، هبوط، و وبال. مقابله خورشید و ماه (مورد نظر حافظ) را «امتلاء» یا «استقبال» می نامند. و اما، چنان که ذکر



شد، مقابله دلالت بر دشمنی دارد، ابوریحان: «و هرج از مقابله نگرند میانشان دشمنیایی بود.» (التفهیم ۳۴۶) دُنیسری: «مقابله تمام دشمنی است، و آن چنان باشد که میان دو ستاره شش برج باشد، اعنی صد و هشتاد درجه.» (نوادراتبادر ۶۴) (برای اطلاع بیشتر، نک. التفهیم ۳۴۵-۳۵۲، که توضیحاتی دقیق دارد.)

و اما جای شگفتی است که در منابع نجوم اجماع در خصوص نحوست مقابله هست، حال آن که حافظ آن را حمل بر سعادت کرده؛ چرا؟ آیا او از این معنی خبری نداشته است؟ این نگارنده، با توجه به این که در آن روزگاران اطلاع از نجوم، دست کم در سطح عمومی، امری رایج بوده، چنین گمانی ندارد، اما دو حدس می‌زند: اول این که خواهی، با علم به معنای اصطلاح، خواسته ایهام با «مقابله» در تناسب با کلماتی چون اختر، نظر و سعد بسازد، چنان که پیش از او عطاملک جوینی هم دقیقاً چنین ایهامی با آن ساخته است: «بهرام اگر در مقابله تیر آن طایفه آید چون زهره مشتری سلامت شود.» (جهانگشا ۳، ۱۱۶) دوم این که «نظر سعد» را از باب تهکم و طنز گفته و در حقیقت یعنی این مقابله برای من (شاعر) حاصلی جز نحوست ندارد و چیزی عاید من نمی‌شود (یعنی این «سعد» هم چیزی است در ردیف «دولت» دور قمری). من شق اخیر را ترجیح می‌دهم، هر چند این دو با یکدیگر مانعة الجمع هم نیستند.

۸. تنگ حوصله: = کم ظرفیت، و نه به معنای مصطلح امروز (نیز نک. «حوصله»

در: ح ۱۳۳/۶، و «کم حوصله» در: ح ۳۸۳/۳).

قابل شدن حوصله (= چینه‌دان در مرغ) برای دهان را می‌توان استعاره در استعاره نامید. «تنگ حوصله» هم خود ایهام به تنگی و کوچکی دهان یار دارد. مراد این که یار مروّتی ندارد و بوسه‌ای یا سخنی ارزانی من نمی‌کند.

\* \* \*

سوابق میکده، میخانه و نظایر آن در حافظ نشان می‌دهد که او، گذشته از مواردی که آنها را به مفهوم مجرّد و ذهنی معمول در شعر عرفانی آورده، هرگونه مکان یا وضعیتی را که برای او دل‌انگیز و وجدآور است هم با این گونه نمادها بیان می‌کند، مثلاً، چنان که در جای خود گفته‌ام، گاهی در اشعار زمان غربتش از شیراز، میخانه یا میکده را برای آن آورده است. (نک. ح ۲۴۷/۱). در شعر حاضر هم به گمانم حالتی عارفانه را که در یک محفل انس یا به گفته خودش «مجلس جنون» داشته است به مدد نماد «کوی میکده» باز می‌گوید. همه چیز در آن حال حکایت از شادیهای روح و شور

و شوقی ناگفتنی دارد، و ضیافتی است از نور و گرمی و سرمستی. و اما پس از توصیف  
 ماجرای احوال، از بیت ۴ («دل از کرشمه...») به بعد، تمرکز بر یاری می‌کند که به نظر  
 می‌رسد همان محبوب معهود او باشد، و نه صرفاً یک ساقی یا شاهد متعین. نظیر  
 همان گفتگوهای شوخ و بذله‌آمیز با معشوق و پاسخ طنزآمیز و دست‌به‌سرکننده او در  
 اینجا هم دیده می‌شود، و فی‌الجمله باز هم این دلدار قطره‌ای از زلال لبش به کام شاعر  
 تشنه نمی‌ریزد؛ گلایه شاعر از بخت نامساعد هم از این روی است. به هر حال، شاعر  
 را اجازت چیزی بیش از نگریستن به شمایل خوب محبوب نیست. اگر این نگارنده  
 در باب بیت ۷ احتمال داد «سعد» به معنای ته‌گمی آن باشد، استنباطی بود از مجموع  
 آنچه در چند بیت پایانی جریان دارد.

- ۱ دیدم به خوابِ خوش که به دستم پیاله بود  
تعبیر رفت و کار به دولت حواله بود
- ۲ چل سال رنج و غصّه کشیدیم و عاقبت  
تدبیر ما به دست شراب دوساله بود
- ۳ آن نافه مراد، که می خواستم ز بخت  
در چین زلف آن بت مُشکین کُلاله بود
- ۴ از دست برده بود خمار غم سحر  
دولت مساعد آمد و می در پیاله بود
- ۵ بر آستان میکده خون می خورم مدام  
روزیّ ما ز خوان کرم این نواله بود
- ۶ هرکو نکاشت مهر و ز خوبی گلی نچید  
در رهگذار باد، نگهبان لاله بود
- ۷ بر طُرف گلشنم گذر افتاد وقت صبح  
آن دم که کار مرغ چمن آه و ناله بود
- ۸ دیدیم شعر دلکش حافظ به مدح شاه  
یک بیت از آن سفینه به از صد رساله بود
- ۹ آن شاه تند حمله که خورشید شیرگیر  
پیشش به روز معرکه کمتر غزاله بود

۱. حواله: (عربی: حواله) هم‌ماده با تحوّل، تحویل و غیره = خواستن از کسی پرداخت وجهی را که دین شخص و بر عهده اوست. (لسان‌العرب) تمسک و برات و سفته؛ ناظم‌الاطباء. برات که به دائنان دهند، کفالت. منتهی‌الارب. ادای وام وامخواه از وامدار خویش خواستن به کتابت یا به قول (دهخدا، یادداشت مؤلف) = حواله (۳۵/۴) «کار به دولت حواله بود» مثل این است که گفته شود: حواله به دولت و اقبال دادند تا حق مرا ادا کند، و به بیان دیگر: کار بر وفق مراد و بخت و اقبال یار من بود.

## ۲. خود خواجه:

می دوساله و محبوب چارده ساله همین بس است مرا صحبت صغیر و کبیر

۳. مشکین گُلاله: صفت مرکب؛ کلاله یا گلاله = کا کل و طُرّه (نک. ح ۲/۲۳۰).

«چین» دارای ایهام معهود به چین یا شکن یا حلقه زلف و کشور چین است، به قرینه نافه و مشک، که بهترین آن از چین و بلاد مجاور آن برمی خیزد. همچنین چین مظهر دوری مسافت و بیانگر دور و درازی آرزوهای عاشق است. تشبیه مراد شاعر به نافه هم از آن روی است که یار، سراپا خوشبو و عطراگین است و هر چیز مربوط یا متعلق به او هم بوی خوش می گیرد، از جمله مراد و آرزوی عاشق. شاعر می گوید که او هیچ آرزویی جز یار و گیسوی او نداشته است. ضمناً «چین» و «بت» در ذهن به هم می پیوندند و «بت چینی» تداعی می شود: بت چینی عدوی دین و دلهاست... (۲۴۰/۹)

۴. م: شناسه مفعولی (= مرا از دست...)

۵. مُدام: ایهام به شراب، به قرینه «میکده» (نک. ح ۲/۱۱).

نواله: این نگارنده آن را در فرهنگهای قدیم و معتبر عرب که به آنها دسترسی داشت نیافت. در عربی: نوال = نیکی و بزرگواری (لسان العرب) عطا (اقرب الموارد) آیا «نواله» مأخوذ از آن است؟ در معین و دهخدا ملیت آن ذکر نشده، اما معین صورت کردی آن را با تلفظ nevalé به دست داده و آن را چنین معنی کرده: لقمه خوراکی برای گذاشتن در دهان. این در حالی است که در دهخدا ارجاعاتی به برخی فرهنگهای عربی به چشم می خورد، و همین نشان می دهد که یا عربی است، و یا دست کم مأخوذ از آن: نواله = لقمه؛ منتهی الارب. [در فرهنگ مذکور دیده نشد - م] زماورد [کذا؛ بزماورد؟ - م]؛ مهذب الاسماء. [فرهنگ عربی - پارسی - م] زَلَّة؛ زمخشری [مقدمه الادب، عربی - پارسی - م] بزماورد، میسر، تگه، توشه (دهخدا، یادداشت مؤلف) «ندیمان را بخواند امیر و شراب و مطربان خواست و این اعیان را به شراب بازگرفت و طبقهای نواله و سنبوسه روان شد.» تاریخ بیهقی ۲۸۲. ناصر خسرو:

از دست تو خوش نایدم نواله زیرا که نواله ت پرستخوان است

([دیوان ۱۹۱ - م] ایضاً دهخدا)

سنایی، به صورت جناس زاید میان نواله و نوال:

تشنگانیم، ژاله ای برسان وز نوال نواله ای برسان

(مثنویها ۷۴)

هم او:

چه حکیمی بود که خوان بنهد باغبان را نواله‌ای ندهد؟

(حدیقه ۲۹۰)

۶. نکاشت مهر: استعاره کنایی؛ مهر و محبت به دانه مانده شده، ولی به جای مشبه‌به، یکی از ملائمت‌آن (کاشتن) ذکر شده است. احتمالاً کاشتن مهر، ایهامی دارد به «مهر گیاه» = گیاهی که با هر کس که باشد محبوب القلوب گردد. (نک. ح ۳/۳۵۹).

لاله: ایهام دارد به چراغ لاله، چراغی که هنوز نمونه‌هایی از آن در برخی عتیقه‌فروشی‌ها و منازل وجود دارد و کاسه آن را از جنس بلور به شکل گل لاله می‌ساختند. لاله: مقابل لامپا، نوعی چراغ شمعدانی که کاسه بلور دارد. مثل: لاله را شب روشن می‌کنند. (دهخدا؛ در مورد مثل مذکور، نک. امثال و حکم ۳، ۱۳۵۸).

و اما ایهام یاد شده ظاهراً پیشینه‌ای بس درازتر دارد، چنان که منوچهری می‌گوید:

لاله دل از فتیله عنبر کند همی خیری رخ از صحیفه عسجد کند همی

(دیوان ۱۱۵)

که ایهام از آن، با توجه به قایل شدن فتیله برای لاله، به خوبی برمی‌آید.

چراغ موصوف پیدا است در مسیر باد خاموش می‌شود، و بیهودگی حفاظت از لاله به هنگام وزش باد با توجه به همین معنی است، و گرنه خود گل لاله معمولاً در باد خم به ابرو نمی‌آورد. در هر حال، بیتی است بس لطیف و دل‌انگیز، و ارزش هنری ایهام آن بسیار بالاست. تداعیهای موجود نیز همچون مهر با خورشید و نیز تناسب خورشید با آتش چراغ و تضاد قدرت خورشید با ضعف چراغ، خوبی (نیکی + زیبایی) و غیره تقویت‌کننده بار تخیلی بیت است.

۷. م: اینجا هم، مطابق هنجار دستور قدیم، شناسه مفعولی است (= مرا گذر افتاد) اگرچه پس از فک اضافه به شناسه اضافی (= گذرم افتاد) بدل می‌شود.

۹. شیرگیر: شیر ایهام به برج اسد دارد. هنگامی که آفتاب در برج اسد است از آن جهت که خانه آن را می‌گیرد می‌تواند شیرگیر خوانده شود. در نجوم می‌گویند خانه آفتاب برج اسد است. (نیز نک. ح ۵/۳۹۱).

غزاله: آفتاب؛ السامی فی الاسامی ۴۴۱. «غزاله» مونث «غزال» به معنی آهو، غزاله الضحی صفت آفتاب است و ابتدای روز و بامدادان. در شعر فارسی نیز غزاله و آهوی فلک و غزال آسمان، صفت خورشید است و مناسبت آن با خورشید آمده است؛ اثیر اخسیکتی:

در دشت پلنگینه شب از نور غزاله      هر جا که غزال است سراینده غزل شد  
(دیوان ۱۱۷)

جمال الدین اصفهانی:

خرچنگ کجرو است، مه اندر کنار اوست      خورشید ابخر است، غزاله شکار اوست  
(دیوان ۳۵۷)

(مصفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی، با اندکی تغییر و اصلاح بیت اخیر؛ ضمناً ایشان بیت حاضر و نیز ۴۴۸/۶ را هم جزو شواهد ذکر کرده‌اند.)

\*\*\*

غزل را از دوره چهارم حیات حافظ (میانه عصر شاه شجاع، درگیری شاعر با شاه و دلگیری‌اش از وی، یعنی از حدود ۷۶۷ به بعد) دانسته‌اند. (نک. دستغیب، حافظ‌شناخت ۲، ۷۱۶-۷۲۰). این نگارنده چندان چیزی از غزل که بتواند قرینه‌ای بر این حکم یا حدس باشد استنباط نمی‌کند.

و اما در کل شعر به نظر می‌رسد دو سنخ از مضامین با یکدیگر ناسازگار باشد: شاعر ابتدا از بخت و اقبال نیک خویش در خواب سخن می‌گوید، این که به مراد دست یافته، و باده در پیاله‌اش هست. اما پس از آن مضمونی خلاف آن به میان می‌آید: بر آستان میکده خون می‌خورم مدام... این تضاد از کجاست؟ و آیا راهی برای رفع آن و التیام دادن این دو وجود دارد یا نه؟ (پیدا است اگر پاسخ منفی باشد عیبی بس بزرگ در شعر روی نموده، و آن هم عدم تمامیت شعر و گسستگی و ناسازگاری در اندیشه اصلی است.) پاسخ این نگارنده این است: شعر با گزارشی از خواب دیدن شاعر آغاز می‌شود، اما به نظر می‌رسد تا پایان بیت ۴ این بیان خواب ادامه می‌یابد و همه چیز در عالم خواب می‌گذرد، زیرا در بیت ۴ به گونه‌ای سخن می‌گوید که گویی در حالت خمار به خواب رفته و یکچنین خواب خوشی دیده است. ضمناً ممکن است این ایراد مطرح شود که شاعر از «خواب خوش» حرف می‌زند در حالی که خواب خمار در عوالم اصحاب عادت خواب دلپذیری نیست. البته در مورد شعر نباید تا این حد مته به خشخاش گذاشت. وانگهی، شاعر صفت «خوش» را برای آنچه در عالم خواب دیده به کار برده، و نه چگونگی به خواب رفتن. در هر حال، گمان می‌کنم بیت ۵ و خون خوردن و بی‌نصیبی شاعر چیزی است که او در جهان واقع و پس از بیداری احساس کرده است. تنها با این تأویل می‌توان مفری از تضاد یاد شده یافت و بس. آیا شما راه دیگری سراغ دارید؟

- ۱ آن یار کزو خانه ما جای پری بود
- سر تا قدمش چون پری از عیب بری بود
- ۲ دل گفت: فروکش کنم این شهر به بویش
- بیچاره ندانست که یارش سفری بود
- ۳ منظور خردمند من، آن ماه، که او را
- با حسن ادب، شیوه صاحبظری بود
- ۴ از چنگ منش اختر بدمهر به در برد
- آری، چکنم؟ دولت دور قمری بود
- ۵ عذری بنه، ای دل، که تو درویشی و او را
- در مملکت حسن، سر تاجوری بود
- ۶ تنهانه ز راز دل ما پرده برافتاد
- تا بود فلک، شیوه او پرده‌داری بود
- ۷ اوقات خوش آن بود که بادوست به سر رفت
- باقی همه بسی حاصلی و بی خبری بود
- ۸ خوش بود لب آب و گل و سبزه، ولیکن
- افسوس که آن گنج روان رهگذری بود
- ۹ خود را بکشد بلبل ازین رشک که گل را
- با باد صبا وقت سحر جلوه‌گری بود
- ۱۰ هر گنج سعادت که خدا داد به حافظ
- از یمن دعای شب و درس سحری بود

۱. غزل به نظر این نگارنده در سوگ همسر شاعر و یکی از چند مرثیه شاعر در این قالب است. (در مورد همسر حافظ، نک. معین، حافظ شیرین سخن ۱۳۸-۱۴۰). گفتنی است که نظر پژوهندگان در این باره مختلف بوده؛ برخی شعر را در رثای فرزند شاعر و برخی دیگر در سوگ همسر او دانسته‌اند. (در باب مشروح دلایل این بنده، نک. سخن پایانی).

جناس (یا به قولی سجع) گویا و در عین حال بی تکلف میان «پری» و «بری» دارای بیشترین تأثیر در لطف و رقت بیت است.

۲. فروکش کردن: = رحل اقامت افگندن، بار فرود آوردن از مرکب به قصد اقامت یا استراحت؛ فرهنگهای معین و دهخدا این ماده را ظاهراً به تبع همین بیت حافظ ضبط کرده و جز آن هیچ شاهد دیگری برای آن به دست نداده‌اند. همچنین یک بار هم در حافظ به صورت فعل پیشوندی «فروکشیدن» آمده: ... ای ساربان، فروکش، کاین ره کران ندارد (۱۲۲/۴)، نیز نک. ح همین بیت. برای «فروکش کردن» در برهان فقط آمده: اقامت کردن و در جایی ماندن، و در حاشیه هم تنها همین بیت به شاهد آمده، بی این که مصحح فقید در این حاشیه یا در فرهنگ معین کمترین توضیحی درباره این واژه و چگونگی ساخت و حالت دستوری آن داده باشد، و به همین سان دهخدا و تمامی شروح حافظ. و اما به نظر این نگارنده «فروکش کردن» هم مثل «فروکشیدن» لامحاله باید دارای یک مفعول محذوف بوده باشد مثل «بار» یا «رحل» و یا خود مرکب، که در صورت اول می‌شود بار را از پشت مرکب فرود آوردن، و در صورت دوم می‌شود مرکب را فرونشاندن. من راه دیگری برای توجیه آن از نظر دستور زبان نمی‌یابم. همچنین در بیت به نظر می‌رسد که قاعدتاً باید حرف اضافه‌ای هم قبل از متمم «این شهر» وجود داشته باشد مثل «در» یا «به» که ظاهراً به ضرورت وزنی حذف شده است، و البته نظایر بی‌شمار دارد. اکنون شاهی دیگر بر آن از عبید، که نشان می‌دهد او هم قبل از حافظ آن را دقیقاً به همان صورت به کار برده است:

دل طلب کردم ز زلفش، بانگ زد      کای عبید، آنجا فروکش کرده‌ام

(کلیات ۸۷)

بوی: اینجا نیز، مثل بسیاری موارد دیگر، هم معنی رایحه دارد و هم بویه و آرزو. بیتی است رقت‌انگیز. شاعر می‌گوید: به امید و در هوای یار از کف رفته همه جا جویان و بویان است. فرا یاد من می‌آورد بیت دل‌انگیز سعدی را که زمین شیراز را در جستجوی یار به مژگان می‌روید:

به امید آن که جایی قدمی نهاده باشی      همه خاکهای شیراز به دیدگان برافتم

(غ ۳۶۹)

۳. منظور: = معشوق، یاری که عاشق فقط به او نظر دارد؛ سعدی:

هرکس به تعلقی گرفتار      صاحب‌نظران به عشق منظور

(غ ۳۰۳)



او حدی:

دیگری گر برود از نظرم، باکی نیست تو، که معشوقی و محبوبی و منظور، مرو  
(دیوان ۳۷۱)

خواجو:

زاهدان را چون ز منظوری نهانی چاره نیست

پس نشاید عیب کردن رند دُرْدَآشام را

(دیوان ۱۷۷)

ماه: آیا حافظ با توجه به «خردمند» و «صاحبنظر» خواندن یار خویش ناظر به دلالت نجومی ماه نبوده است؟ دُنِیْسری دربارهٔ ماه: «دلیل کند بر [...] فقه و علم و دانش و تفکر در چیزها.» (نوادراتبادر ۶۰) این را با توجه به این می‌پرسم که «نظر» نیز (در «صاحبنظری») اصطلاحی نجومی است. (نک. ح ۲۰۰/۱).

ظاهراً حافظ این «شمشاد خانه پرور» را، به خلاف رسم اغلب قدما، که زن را موجود بی‌خرد یا کم‌عقل می‌خواندند، به خردمندی ستوده است. نمونه‌ای از همان تلقیها: «مرد از آن سخن بخندید و گفت: زهی سخافت عقل زنان و قصور معرفت ایشان.» (مرزبان‌نامه ۱، ۲۹۱) قضا را مهمترین دلیل پژوهندگان عصر ما بر این که این شعر دربارهٔ فرزند حافظ است همین رسم مشهور و مطرّد قدماست که نه تنها چنین داوری در حق نسوان داشتند بلکه غالباً حتی در فقدان و فوت زوجه هم در اثر خود یادی از او نمی‌کردند. اما آیا حضرات این حق را به حافظ نمی‌دهند که چنانچه همسرش از اهل فهم و فقه و فرزاندگی بوده باشد وی را بستانید؟ و آیا این سخن او به نظرشان نمی‌تواند مشمول همسر شاعر باشد؟ شگفتا.

۴. خواجو، با احتمال تأثیرپذیری حافظ از او:

چرخ بدمهرش کنون از من به دستان درر بود

گویا در خواب می‌بینم که یاری داشتم

(دیوان ۷۲۱)

اختر بدمهر: با ایهام «مهر» به خورشید، ترکیبی شاعرانه و عاطفی است به جای «اختر بد» یا «کوکب نحس».

دولت: استعارهٔ تهکّمیه است به قصد طنز، و در حقیقت یعنی ادبار و فلاکت؛

امیرحسن دهلوی، به همین معنی:

گفتی که: کجا بودی؟ از دولت تو اینک

موقوف به بند غم، در کنج فراموشی

(دیوان ۳۹۶)

حافظ در این بیت هم «دولت» را به همین گونه آورده است:

حافظ از دولت عشق تو سلیمانی شد

یعنی از وصل تواش نیست بجز باد به دست

دور قمری: = آخرالدهر، دور آخر کواکب سبعة، دوره‌ای که ما در آن زندگی می‌کنیم. (مصطفی، فرهنگ اصطلاحات نجومی، ذیل «آخرالدهر») دور قمر یا قمری: گویند دور هر کوکبی هفت هزار سال است، هزار سال به خودی خود صاحب عمل است و شش هزار سال به مشارکت کوکب دیگر. ظهور آدم در اول دور قمری بوده است و ما در دور قمری به سر می‌بریم. و نیز دور قمر مدت بیست و هشت روز تقریبی در منطقة البروج در بیست و هشت منزل است و دوازده دور آن یک سال قمری است و هریک از سیارات را مانند ماه دوری است. دور زحل سی سال و دور مشتری دوازده سال و مریخ دو سال و عطارد و خورشید هر کدام یک سال است. اما دور قمر یا قمری در شعر فارسی، همان هفت هزار سال دوران خلقت آدم و زندگی آدمی است، که چون دور آخر کواکب سیاره است آخرالزمان هم گفته‌اند. (همان، ذیل «دور قمر»؛ برای شواهد شعری، نک. ص ۲۹۳-۲۹۴).

«دولت دور قمری» از نظر معنایی فرقی با «فتنه‌ها که دامن آخرزمان گرفت» (۸۷/۷) ندارد، و «فتنه دور قمری» بارها در اشعار آمده، مثلاً خواجه:

تو اگر فتنه دور قمری، نادر نیست      که به رخسار چو مه نادره آفاقی

(دیوان ۷۷۷)

در یک معنای دیگر، دولت دور قمر در حالت بدر، تنها یک شب است و پس از آن روی به کاهش تا حد هلال و آنگاه محاق می‌گذارد.

۵. عذر نهادن: را حافظ معمولاً به معنی معذور داشتن به کار می‌برد، ولی در اینجا احتمال می‌دهم به معنی لغوی یعنی عذر آوردن و دلیل آوردن باشد، یعنی به دل خود می‌گوید: عذری یا دلیلی بیاور، زیرا تو در برابر او چون فقیری در برابر سلطان هستی. فعل «نهادن» قابلیت رساندن این معنی را هم دارد.

سر: = قصد، آهنگ، اراده

۷. سعدی شاید بیش از هر شاعری این مضمون را بازگفته است، مثلاً:

بی حاصل است یارا، بی دوست زندگانی

الآدمی که یاری با همدمی برآرد

(غ ۶۴)

هر دم که در حضور عزیزی برآوری      دریاب، کز حیات جهان حاصل آن دم است

(غ ۷۶)

نیز به مجنون منسوب است:

و لا خیر فی الدنیا إذا انت لم تَزُرْ      حَبِیباً وَلَمْ یَطْرُبْ الیک حَبِیبُ

(دیوان مجنون لیلی ۲۷)

باقی - حاصل: ایهامی است به اصطلاح دیوانی «حاصل و باقی» = حساب داشتن و بدهی؛ «مانک را حق بسیار است در خاندان ما، این حاصل گوسپندان بدو بخشیدم. عبدالغفار به دیوان استیفا رود و بگوید مستوفیان را تا خط بر حاصل و باقی او کشند.» (تاریخ بیهقی ۱۵۵) «مثال دهم تا حاصل و باقی وی پیدا آرند.» (همان ۴۶۴)

۸. گنج روان: مثل «سرو روان» دارای ایهامی در جزء دوم است: الف. گنج روان همان گنج قارون است که می گویند چون آبی روان در زمین فرو رفته و خاک خورد شده است: گنج قارون که فرو می رود از قهر هنوز... (۵۰/۸) ب. به معنی ایهامی، استعاره است از موجودی عزیز و ارجمند که چون گنج است ولی نه چون گنج برجای و ثابت بلکه دارای حرکت (درست مثل «سرو روان» به معنای انسان) ج. با معنای ایهامی دیگر در «روان» (= روح و جان) یعنی کسی که چون گنجینه ای برای روح شاعر است؛ خاقانی:

صاحب دلق و عصا، چون عمر و چون کلیم

گنج روان زیر دلق، مار نهان در عصا

(دیوان ۳۶)

از زکات جرعه دریاکشان      مفلسان گنج روان درخواستند

(همان ۴۷۳)

۹. رشک: اینجا دقیقاً به معنی غیرت است. بلبل همواره حس غیرت نسبت به گل دارد، مثلاً:

دیگر ز شاخ سرو سهی، بلبل صبور      گلبنگ زد که: چشم بد از روی گل به دور

بکشد بلبل: قزوینی و سایه: بکش، ای بلبل، که ضبطی مرجوح و برگرفته از نسخ متأخر است. نیساری مثل خانلری است. (برای نسخه ها، نک. دفتر دگرسانها ۱، ۷۳۶).

۱۰. درس: کذا نیساری؛ قزوینی: ورد؛ گفتنی است که از نسخ قدیمتر فقط «یج» (ایاصوفیه ۸۱۳) «درس» دارد و همه نسخ قدیم بعدی «ورد» دارند. این نگارنده معمولاً قایل به حکم اقدم نسخ است و بارها از روش آنان که با چشم فرو بستن از قدمت نسخ، در حقیقت ذوق ورزی می کنند خرده گرفته است، اما انقیاد مطلق یا بیش از حد را نسبت به یک نسخه، آن هم در چنین شرایطی، نمی پسندد و آن را هم نقض غرض از تصحیح متن می داند و معتقد است کار تصحیح به این صورت زیاده مکانیکی خواهد شد. روش اقدم نسخ، هنوز معتبرترین شیوه تصحیح متون است، لیکن باید در عین حال یک حداقلی از التقاط و التفات به نسخ قدیم دیگر را نیز در شرایطی از این دست منظور داشت. بنا بر این اگر من بودم، «ورد» را به دلیل یاد شده ترجیح می دادم. البته حافظ هم «درس سحری» یا «سحرگاه»، و هم «ورد سحری» یا «سحرگاه» دارد، آن هم از هر کدام دو سه بار و حتی بیشتر. هیچ کدام هم رجحان آنچنانی بر دیگری ندارد، اگرچه شاید «ورد» (= دعا) قدری بیشتر با سحر تناسب دارد. به هر حال باید تابع نسخ قدیمتر بود، البته با اندکی انعطاف در شرایطی خاص از این شمار.



بیشتر سخنی در این باره داشتم (ح ۴۰/۱) و اشاره کردم که آرای افراد در باب شخص مرثیّه یا «لها» متفاوت بوده است. برای نمونه، ضیاء موحد این غزل را مثل دو غزل ۵۵ و ۱۳۰ در مرگ فرزند حافظ می داند. (سعدی ۴۰ ح) نیز خرّمشاهی، اگرچه با ذکر «گویند». (حافظ نامه ۲، ۷۶۵) اما عده ای دیگر آن را در سوگ همسر او دانسته اند، همچون پژمان بختیاری (حافظ، مقدمه ۹۴) معین (حافظ شیرین سخن ۱۳۹؛ نیز نک بررسی اقوال در این باره، دستغیب، حافظ شناخت ۱، ۳۰۸). قولی شاذ و سخیف (از همایونفرّخ) این غزل و نیز «بلبلی خون جگر خورد و...» را درباره امیر علی سهل، فرزند ابواسحق می داند، که نقل و حتی توجه کردن را هم کرانمی کند، چه غرض از آن اثبات این است که حافظ چون زاهدان زیسته و اصلاً زن و فرزندى نداشته است. چه کند کز پی دوران نرود چون پرگار... چه کند کسی که سخنی بدین سخافت می گوید و در دایره خطایی بزرگ فرو می افتد جز این که به دنبال آن خطاهای دیگر هم مرتکب شود؟

اشاره کردم که من شعر را در مرگ همسر حافظ می دانم. بعید هم نیست که این

«منظور خردمند» مادر همان «فرزانه فرزند» (موضوع قطعه ۲۸) بوده باشد. اما آنان که شعر را رثای فرزند شاعر می‌دانند ظاهراً قبول ندارند که کسی از قدما از زن خود یاد کرده باشد. می‌دانیم که در گذشته، و حتی تا این اواخر، مردان معمولاً از بردن نام زوجه خود به دلایلی چون شرم، غیرت و غیره اجتناب می‌کردند و حتی از ذکر عنوان «زنم» یا «همسر» و امثال آن تحاشی داشتند، و از همین روی، زن را با کنایاتی چون عیال، مادر بچه‌ها، قوم (مثل: «قوم را آهسته بیدار کرد» کلیله ۴۹) ذکر می‌کردند. (یادش به خیر، در زمان بچگی، همسایه‌ای داشتیم که همسرش را «قوم و خویش» صدا می‌کرد.) گاه هم در شعر از زن با استعاراتی چون درخت گل، شمشاد خانه‌پرور و جز اینها سخن می‌گفتند، اگرچه این قاعده‌ای بی‌خلاف و صددرصدی نبوده، چنان‌که مثلاً نظامی حتی نام «بت قبحاق» خود یعنی آفاق را هم در خسرو و شیرین ذکر کرده. وانگهی، چه جای شگفتی است اگر شاعری چون خواجه (که از امور و احوال زندگی‌اش تا حدودی در شعر حرف زده) شعری در سوگ همسرش گفته باشد؟ استدلال دیگر مخالفان این است که در روزگاری که زنان به سخافت عقل متّصف می‌شدند چگونه ممکن است خواجه همسرش را خردمند و اهل نظر خوانده باشد؟ پس شخص موصوف لابد همان «فرزانه فرزند» بوده است. به این هم ظاهراً توجه ندارند که «فرزانه» در آن قطعه ممکن است به معنای مؤدب بوده و یا بیشتر به دلیل تناسب لفظی با «فرزند» آمده باشد، و بعید است که «شیوه صاحب‌نظری» درباره‌ی یک خردسال یا نوجوان مصداق یابد. وانگهی، مگر زنان بسیاری را در طول تاریخ نمی‌شناسیم که اهل فضل و معارف و ادب بوده‌اند؟ مگر در عصر حافظ امثال دلشاد خاتون یا همسر شاه شجاع از این شمار نبوده‌اند؟ آیا چیز غریبی است که زوجه خواجه دست‌کم مثل زنان بی‌شمار، اهل علوم و معارف دینی (مثل خود او) بوده باشد؟ دلایل و قرائن متعدد دیگر هم هست. مثلاً «منظور»، چنان‌که توضیح شد، معنایی جز محبوب و معشوق ندارد و به هیچ وجه به پسر شخص نمی‌خورد. «یار» هم، اگرچه در خاتمه‌ی غزل ۵۵ (ز بیخودی طلب یار می‌کند حافظ...) برای فرزند آمده، لیکن بیشتر با همسر تناسب دارد. به همین سان واژه‌هایی چون «پری» و «دوست» که بیشتر به همسر می‌برازد. نیز مگر حافظ در دیگر اشعارش از «سروی» در خانه و «شمشاد خانه‌پرور» چون استعاره‌ای از همسر یاد نکرده است؟ از همه اینها گذشته، نظری به برخی ابیات غزل بیندازیم و از خود پرسیم که آیا هیچ‌کدام می‌تواند برای فرزند گفته شده باشد؟ برای مثال، بیت ۲ و آن «یار» که شاعر می‌گوید بوی او را

می جوید بیشتر جفت را به نظر می آورد یا پور را؟ بیت ۵ در قیاس درویش و پادشاه کشور حسن، آیا سنجشی میان خود و همسر است یا خود در برابر فرزندان؟ از همه مهمتر بیت‌های ۸ و ۹ است؛ آیا وقتی از لب آب و گل و سبزه و نشستن با کسی در آنجا یاد می شود مضحک نیست که بگوییم پسر شاعر بوده است؟ بلبل در ساختار شعر قابل تعبیر به کسی جز شخص شاعر نیست و گل هم جز معشوق بلبل. (این هم که در مطلع غزل ۱۳۰ سخن از بلبل و گل گفت چیز دیگری است و قابل انطباق با بیت حاضر نیست، چه در آنجا حرف از گلی است که خون دل برای پروردنش خورده شده ولی از کف بلبل به در می رود، یعنی فرزندان.) به راستی آیا ممکن است که کسی از غیرت جلوه‌گری فرزندش بر دیگری خود را بکشد؟ آیا می توان مجموعه‌ای اینچنین پروپیمان از دلایل را نادیده گرفت و به آن یک دو دلیل (آن هم نه چندان استوار) به سود فرزند تمسک جست؟

سرانجام، بیت آخر را از روال مضامین دیگر ابیات متفاوت می یابیم، اگرچه ممکن است الزام تخلص سبب آن بوده باشد، البته اگر شاعر آن «گنج سعادت» را در یک شعر رثایی از باب طنز و تهکم نگفته باشد.

- ۱ مسلمانان، مرا وقتی دلی بود  
که باوی گفتمی گر مشکلی بود
- ۲ به گردابی چو می افتادم از غم  
به تدبیرش امید ساحلی بود
- ۳ دلی همدرد و یاری مصلحت بین  
که استظهار هر اهل دلی بود
- ۴ ز من ضایع شد اندر کوی جانان  
چه دامنگیر، یارب، منزلی بود
- ۵ هنر بی عیبِ جرمان نیست، لیکن  
ز من محروم تر کی سائلی بود؟
- ۶ برین جان پریشان رحمت آرید  
که وقتی کاردانی کاملی بود
- ۷ مرا تا عشق تعلیم سخن کرد  
حدیثم نکته هر محفلی بود
- ۸ مگو دیگر که: حافظ نکته دان است  
که ما دیدیم و محکم غافلی بود

۱. امیر خسرو، که احتمالاً حافظ در بیت‌های ۱ و ۴ از او تأثیر پذیرفته است:

مرا وقتی خوشی بوده ست در دل      مسلمانان، ندانم تا کجا شد

(دیوان ۱۷۰)

۳. استظهار: از «ظَهَرَ» به معنی پشت؛ = قوی پشت شدن، پشتگرم بودن: «این بنده را

بدان قوّت دل و استظهار و سروری و افتخار حاصل آمد.» (کلیله ۲۶ م و ح) سعدی:

عذر تقصیر خدمت آوردم      که ندارم به طاعت استظهار

(گلستان ۸۶)

۴. دامنگیر: امروزه معمولاً به معنای منفی به کار می‌رود، چیزی چون مایه وبال و

اسارت یا مکانی که کسی در آن پای بند و گرفتار می‌شود، مثلاً بارها شنیده ایم که:

تهران خاک دامنگیری است. اما در قدیم، هم به معنای مثبت (مثل دستگیر و مددکار) می آمد و هم معنای منفی مذکور. در عبارت زیر از عوفی، در مورد اول به معنای مثبت و در دوم منفی آمده است: «پس هر کرا سعادت ابدی دامنگیر آمد چنگ در فتراک متابعت انبیا زدند، و هر کرا شقاوت دامنگیر شد دست از مطاوعت رسل باز کشیدند.» (جوامع الحکایات، بخش اول ۳۹-۴۰)

۵. هنر: = فضیلت؛ اینجا هم فضیلت را مایه محرومیت و ناکامی می داند، همچنان که در این بیت زبانزد خویش:

فلک به مردم نادان دهد زمام مراد      تو اهل فضلی و دانش، همین گناهت بس  
۷. کسی را نمی توان یافت که عشق را مایه و بنیاد هنرها، از جمله شعر و سخنوری، نخوانده باشد. مثلاً نظامی در آغاز خسرو و شیرین، پس از ابیات معروف خویش در ستایش عشق می گوید:

کمر بستم به عشق این داستان را      صلاي عشق دردادم جهان را  
(۳۵)

سعدی نیز:

همه قبیله من عالمان دین بودند      مرا معلم عشق تو شاعری آموخت  
(غ ۳۲)

خود خواجه:

تا مرا عشق تو تعلیم سخن گفتن کرد      خلق راورد زبان مدحت و تحسین من است  
۸. محکم غافل: محکم = پابرجا، استوار (دهخدا) بدین قرار، ترکیبی طنزآمیز می نماید.

غافلی: قزوینی؛ جاهلی؛ تمامی نسخ قبل از خلخالی (اساس قزوینی) «غافلی» دارند.

\* \* \*

محتوای شعر، اقرار شاعر است به جدامانگی از دلی که روزگاری رازآشنا، شکوفا و رهگشا بوده، یا فاصله افتادن میان او و درون زایا و پویای او. مکاشفه ای است در نوعی سیر نزولی تا حد فروپاشی درونی، و اوج رقت شعر هم در بیت ۶ است و این که برای او تنها یک «جان پریشان» باقی مانده است. ظاهراً شعر، با همه کوتاهی، چکیده ای از ناکامیها و حرمانهای اوست.



- ۱ در ازل هرکو به فیض دولت ارزانی بود  
تا ابد جام مرادش همدم جانی بود
- ۲ من همان ساعت که از می خواستم شد توبه کار  
گفتم: این شاخ ار دهد باری، پشیمانی بود
- ۳ خود گرفتم گآفکنم سجاده چون سوسن به دوش  
همچو گل بر خرقه رنگ می، مسلمانی بود؟
- ۴ بی چراغ جام در خلوت نمی یارم نشست  
زان که کنج اهل دل باید که نورانی بود
- ۵ همّت عالی طلب، جام مرصّع، گو مباحش  
رنسد را آب عنب، یاقوت رُمّانی بود
- ۶ گرچه بی سامان نماید کار ما، سهلش مبین  
کاندرین کشور، گدایی رشک سلطانی بود
- ۷ نیکنامی خواهی، ای دل، با بدان صحبت مدار  
بدپسندی، جان من، برهان نادانی بود
- ۸ مجلس انس و بهار و بحث شعر اندر میان  
نستدن جام می از جانان، گرانجانی بود
- ۹ دی عزیزی گفت: حافظ می خورد پنهان شراب  
ای عزیز من، نه عیب آن به که پنهانی بود؟

۱. ارزانی: در پهلوی: ارزانیک = سزاوار، خواه به نیکی و خواه بدی، چنان که در همین زبان، محکوم به مرگ یا اعدام را «مرگ ارزانیک» می گفتند. (گزاره اخیر با بهره گیری از فره وشی، فرهنگ پهلوی ۲۹۲) «ارزانی» مرگب است از: ارز (پهلوی آرز یا آرژ، ایرانی باستان arja از ریشه arg = ارج، سزاواری، سزامندی) + ان (نسبت) + ی (نسبت) و بر روی هم یعنی همان سزاوار. (نیز نک. معین، حاشیه برهان؛ حسن دوست، فرهنگ ریشه شناختی، هردو ذیل «ارز»). فردوسی، از زبان گشتاسپ که از پدرش لهراسپ می خواهد تا اگر او را سزاوار شاهی می داند، تاج و تخت به او بسپارد:

گر ایدونک هستم ز ارزانیان      مرا نام بر تاج و تخت کیان  
(شاهنامه ۶، ۱۰)

انوری:

وی ز لطف خدایگان و خدا      به چنین صد لطیفه ارزانی  
(دیوان ۱، ۴۸۷)

نیز وقتی سعدی در بیت مشهور خود می‌گوید: ... مرد دانا به جهان داشتن ارزانی نیست، پیدا است یعنی شایسته و سزاوار دنیا دوستی نیست. حافظ خود پیشتر داشت: دولت فقر، خدایا، به من ارزانی دار... (۵۳/۵) فعل «ارزانی داشتن» در اصل یعنی کسی را سزاوار چیزی (در بیت اخیر «فقر») دانستن، و اگر این فعل معنای بخشیدن و عطا کردن یافته، از همین روی است.

محمد دارابی بیت را در شمار ابیاتی آورده که ظاهراً مطابق عقاید اشعری است. «اشاره به حدیث: السَّعِيدُ سَعِيدٌ فِي بطنِ أُمِّهِ وَالشَّقِيُّ شَقِيٌّ فِي بطنِ أُمِّهِ نموده.» (لطیفه غیبی ۱۲۷)

۳. سَجَّاده به دوش افکندن: کنایه از اظهار زهد و طاعت کردن؛ عطار:

گاهی سَجَّاده بر دوش افکندیم      گاهی در بحرِ دل جوش افکندیم  
(اسرارنامه ۱۷۲)

شفیعی کدکنی (مصحح) در تعلیقات کتاب: رسمی بوده است در میان اهل زهد و تصوّف که سَجَّاده را بر گردن یا بر دوش می‌افکنده‌اند، شاید برای آن که چین و چروک نشود. (همان ۴۰۹) اما به گمان این نگارنده، حافظ آن را نشانهٔ تظاهر به زهد انگاشته، چنان که عطار هم ظاهراً همین را، یا دست کم منسلک شدن در فرقهٔ زهاد را، از آن اراده کرده است.

و اما سَجَّاده به دوش افکندن سوسن، حسن تعلیلی است بر پایهٔ شکل سوسن، بدین سان که گلبرگهایی دارد که از جهتی شبیه به زبان در حالت خمیدگی است (چنان که حافظ گفته: به سان سوسن اگر ده زبان شود حافظ... ۱۵۶/۷) و همین گلبرگهای خمیده تا حدودی همانند سَجَّاده در حالی است که آن را لوله می‌کرده و به دوش می‌انداخته و یا بدون لوله کردن به پشت حمل می‌کرده‌اند، که باز در ظاهر خمیدگی می‌یافته است، چنان که اگر مراد از سوسن در اینجا نوعی از آن یعنی زنبق بوده باشد، سَجَّاده‌ای را می‌نمایاند که بدون لوله کردن از دوش آویخته باشند و به سمت کمر خم شده باشد. بهرام گرامی هم همین حالت خم‌شدگی را لحاظ کرده

است. (گل و گیاه ۲۰۸) (در مورد سوسن، نک. ح ۴۴/۶).

۴. بیان طنزآمیز و بدین گونه است: گفته اند که خلوت اهل دل باید پر از نور باشد؛ خوب، من هم به پیروی از همین امر در خلوت خودم جام باده را در پیش می گذارم تا فضا را نورانی کنم.

۵. مرصّع: اسم مفعول از مصدر «ترصیع» به معنی گوهر نشان دادن = گوهر نشان، گوهرآموده

یاقوت رُمّانی: منابع جواهر و کانی شناسی در باب نوع سرخ رنگ یاقوت همداستان اند که بهترین آن بهرمانی (بهرمان = گُل کافیشه یا کاجیره) و پس از آن رُمّانی (رُمّان در عربی = انار) است. ابوریحان یاقوت رمانی را ماننده می کند به رنگ خون معتدل سالمی که در بطن راست جریان دارد. (الجماهر ۱۰۹) خواجه نصیر: «یعنی به دانه انار می ماند و به درجه ای از بهرمانی نازلتر است.» (تنسوخ نامه ۳۴) تشبیه می به یاقوت از آغاز شعر دری رایج بوده است؛ رودکی:

بیار آن می که پنداری روان یاقوت نابستی

و یا چون برکشیده تیغ پیش آفتابستی

(آثار منظوم ۴۹۴)

یاقوت رُمّانی، فرخی:

آن کس که بد خواهد ترا، یاقوت رُمّانی مَثَل

در دست او اخگر شود، پس وای بدخواه لعین

(دیوان ۲۶۱)

(«لعل رُمّانی» هم نوعی از لعل است، که آن هم مشبّه به شراب واقع می شود؛ نک.

۱۸۹/۳ م و ح. در مورد خود یاقوت، نک. ح ۳۵/۴).

۶. سهل: اینجا حقیر، خوار (نک. ح ۱۵۰/۳).

این کشور: کشور رندی (می توان «رند» را در بیت قبل قرینه ای برای آن تلقی کرد.) خواجه بارها نظیر این سخن را درباره رند، قلندر، گدای میکده و امثال اینها باز گفته است.

۷. بدپسندی: قزوینی: خودپسندی، که به نظر نمی رسد در اینجا موضوعیتی داشته باشد؛ ضمن این که مطابق دفتر دگرساینها قدیمترین نسخ موجود مثل خانلری اند، هرچند همین مصرع حافظ در مَثَلها به صورت «خودپسندی» ضبط شده است. (امثال و حکم ۲، ۷۵۴)

۸. گرانجانی: = خشکی، ملال آوری، ترشرویی؛ صفت مردم ناساز است که تحملشان برای دیگران دشوار است؛ ظهیر فاریابی:

زلف سرمستش چو در مجلس پریشانی کند      جان اگر جان درنیندازد، گرانجانی کند  
(دیوان ۷۹)

سعدی ملامت نشنود، و ر جان درین سر می رود

صوفی، گرانجانی ببر، ساقی، بیاور جام را

(غ ۱۵)

(نک. «گرانجان» در: ح ۲۵/۲). حافظ معادل آن، یعنی «گرانی» را هم دارد.

(۳۷۹/۳)

۹. حافظ معمولاً شراب‌نوشی را عیب نمی‌داند و نکوهش نمی‌کند (جز در مواردی استثنایی که شراب‌انگوری را در برابر باده عرفانی بد داشته است، که این هم تنها در مقام مقایسه این دو است). بنا بر این در این بیت فقط قصد ساختن طنز داشته است. گمان می‌کنم در اینجا باید چیزی چون «به قول شما» یا «به قول معروف» را مقدّر و محذوف گرفت، بدین سان: مگر نه به قول شما (یا به قول معروف) بهتر است عیب را پنهان کرد و بر آن پوشش گذاشت؟ خوب، من هم به همین دلیل باده را در نهان می‌نوشم.

\* \* \*

محتوای اصلی شعر بر حول رندی، ملامیگری و خراباتیگری است. تمامی ابیات، بجز بیت‌های ۶ و ۷، درباره باده‌خواری آشکار و بدون روی و ریاست، ولی در بیت آخر باده‌نوشی پوشیده را به خود منسوب داشته، که گفتم آن هم برای ایجاد مضمونی طنزی است. و اما از آن دو بیت، اولی اگرچه از شراب سخن نمی‌گوید، اما، چنان‌که در توضیح بیت اشاره شد، دنباله سخن از رند است که آن هم بدون باده (حالا به هر معنی که بگیریم) تصوّرپذیر نیست. بنا بر این، آن را هم باید مرتبط به باده، اگرچه به صورت غیرمستقیم، دانست. باقی می‌ماند بیت ۷، که تنهایی است که کاملاً بیرون از حیطه و حدود باده است. ضمناً این بیت در ظاهر امر به دستورهای اخلاقی گرایش یافته، که در این صورت با محتوی و مضمون دیگر ابیات ناسازگار می‌افتد، مگر این که آن را مثلاً چنین توجیه کنیم که: کسی که اینچنین از رندی و باده‌نوشی تجلیل می‌کند، برای بدپسندی و کلاً بدی و خوبی دارای معیاری خاص خود و بیرون از حد و مرز

اخلاق به مفهوم مرسوم و متعارف است. در این خصوص هم لابد توجه دارید که سخن این بنده تنها از نظرگاه ساختاری و فقط مربوط به شعر حاضر است، و نه این که حافظ در کل اشعارش دارای مضامین اخلاقی به معنای معمول نیست. (در جای خود از مضامین اخلاقی او و چگونگی و میزان نسبی آن نیز سخن رفته است.)

۱. خستگان را چو طلب باشد و قوت نبود  
گر تو بیداد کنی، شرط مروّت نبود
۲. ما جفا از تو نبینیم و تو خود نپسندی  
آنچه در مذهب اصحاب طریقت نبود
۳. خیره آن دیده که آتش نبرد گریه عشق  
تیره آن دل که درو شمع مَحَبّت نبود
۴. دولت از مرغ همایون طلب و سایه او  
زان که بازاغ و زغن شهر دولت نبود
۵. گر من از میکده همّت طلبم، عیب مکن  
شیخ ما گفت که: در صومعه همّت نبود
۶. چون طهارت نبود، کعبه و بتخانه یکیست  
نبود خیر در آن خانه که عصمت نبود
۷. حافظا، علم و ادب ورز، که در مجلس خاص  
هر که را نیست ادب، لایق صحبت نبود

۱. به اقوی احتمال، برگرفته از سعدی:

آدمی را که طلب هست و توانایی نیست      صبر، اگر هست و گر نیست، نباید کردن  
(غ ۴۶۲)

خواجه از مخاطب خود می خواهد به «کمال صدق محبت» او بنگرد که توانی در خور طلب و شوق خویش ندارد، و در حقیقت همچون مرغی است سراپا شوق پرواز به سوی محبوب، اما پر شکسته. پس به دور از انصاف است جفا کردن به چنین دوستداری.

۲. به گفته خود او: جفانه پیشه درویشی است و راهروی... (۱۹۶/۴)

۳. شمع: محمود هومن «نور» را (که معلوم نیست از کدام دستنگاشت جسته، چون هیچ یک از نسخ قدیمی یا نسبتاً قدیمی چنین ضبطی ندارد) ترجیح می دهد، با این استدلال که شمع در درون دل جا نمی گیرد. شگفتا که شمع در زیر ابرو جامی گیرد

(... که شمع دیده افروزم در محراب ابرویت ۹۴/۲) ولی در دل نمی‌گنجد؟ وانگهی، مگر قرار است هرچه به دل منسوب می‌شود در دل جا بگیرد؟ حال اگر مثلاً معشوق را «سروِ دل» بخوانند تکلیف چیست؟ ملاحظه می‌کنید وقتی این کمترین از این می‌نالد که کار ذوق‌ورزی بدون توجه به نسخه و سند در باب حافظ به تماشا کشیده است، فریادش به گفتهٔ خود خواجه «به هرزه» نیست. به راستی که چه عمرها و نیروها بر سر این هیاهوی بسیار برای تقریباً هیچ بر باد شده است.

۴. مرغ همایون: = هما، طایر سعادت؛ خود او:

برو، ای طایر میمون همایون آثار پیش عنقاسخن زاغ و زغن بازرسان

(نک. «همایون» در: ح ۵۵/۳، و «هما» در: ح ۱۰۰/۲).

۵. شیخ ما: حافظ در اشاره به پیر یا شیخ دلخواه خویش (که معمولاً هم فردی واقعی و خارجی نیست) از «پیر ما»، «شیخ مذهب ما»، «مرشد ما» و امثال اینها سود می‌جوید تا او را از شیوخ خانقاهی متمایز کند.

همّت: (اوّل) = دعا، نفس صدق؛ (دوم) = معنای معمول یعنی جدّ و جهد؛ بدین سان است که یکی از سخت‌ترین طعنهای شاعر بر اهالی خوانق و صوامع پدید می‌آید.

شیخ ما گفت: کذا قزوینی؛ اما نیساری: شیخ فرمود؛ مطابق اظهار ایشان، این ضبط مستند به چهار نسخه است. شایان توجه این که هیچ‌یک از آنها نه در شمار قدیمترین نسخه‌هاست و نه حتی جزو نسخ نسبتاً قدیمی. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۷۴۸). باید پرسید: به راستی ضبط یکسان دو چاپ معتبر عصر ما مگر چه‌ش است؟ یا «شیخ فرمود» مگر چه حسن و رجحانی دارد جز این که با حذف ضمیر «ما» معلوم نمی‌شود این شیخ از کدام نوع و دارای چه هویتی است؟ چرا باید اینچنین به اصطلاح سرِ درد نکرده را دستمال بست؟

۶. برای «بت» در اشعار حافظ دو معنی متضاد، یکی مثبت (= محبوب زیباروی) و دیگری منفی (= حجاب حقیقت و حضرت حق) هر کدام را در جای خود به دست دادم. بتخانه هم در اشعار شعرا گاه به این و گاه به آن مدلول به کار می‌رود. اینجا و در برابر کعبه، پیداست منفی است. و اما شمس تبریزی هر دو را همزمان اراده کرده است: «مقصود من از بتخانه، خیال و جمال رخ تست. اگر آن بتِ الفاظ را جهت آن معانی خواهم، بی‌یار نمی‌شود. البته یار می‌باید.» (مقالات ۶۷۶) «بتخانه» نمادی است از حدّ اعلای جمال، اما «بت» را در اشاره به لفظ از آن روی به کار می‌برد که مطابق عقیدهٔ

عرفا هر لفظی که حق را به آن توصیف یا تعریف کنند حجاب حقیقت خواهد بود، زیرا الفاظ و کلاً زبان و عبارت برگرفته از امور و اشیای اینجهانی است و یارای وصف و بیان حقایق را ندارد.

۷. ادب: در لخت نخست یعنی علم ادب، و در لخت دوم معنای اوسع آن مراد است، از فضل و مکرمت و اخلاق گرفته تا آیین مصاحبت و معاشرت، رسم‌دانی و غیره. (درباره معنی اخیر، نک. ح ۵۰/۱۱).

بیت باز از موارد فراوان در شعر اوست که خواننده را میان ممدوح و محبوب در تردید می‌گذارد. البته در حدود نیمی از دستگاشتها به جای «خاص» آمده «شاه»، و قزوینی نیز همین را اختیار کرده است. بعید نیست که تغییر به یکی از این دو وجه از سوی خود شاعر صورت گرفته باشد تا در صورت لزوم بتوان بیت را به مدح بدل کرد، اگرچه «مجلس خاص» هم مطابق سنت و تداول شعری غالباً افاده مجلس شاهانه می‌کند، یعنی مجلس خاص سلطان، چنان که مثلاً انوری می‌گوید:

می‌خور و مست خسب و ایمن باش      مجلس خاص خاص سلطان است

(دیوان ۲، ۷۸۵)

و شایان توجه این که غزل انوری هم کلاً عارفانه و قلندرانه است، هرچند مختوم به مدح.



- ۱ قتل این خسته به شمشیر تو تقدیر نبود  
ورنه هیچ از دل بی رحم تو تقصیر نبود
- ۲ من دیوانه چو زلف تو رهامی کردم  
هیچ لایق ترم از حلقه زنجیر نبود
- ۳ یارب، آینه حسن تو چه جوهر دارد  
که درو آه مرا قوت تأثیر نبود؟
- ۴ سر ز حیرت به در میکرده‌ها بر کردم  
چون شناسای تو در صومعه یک پیر نبود
- ۵ نازنین تر ز قدت در چمن ناز نرُست  
خوشر از نقش تو در عالم تصویر نبود
- ۶ تا مگر همچو صبا باز به کوی تو رسم  
حاصلم دوش بجز ناله شبگیر نبود
- ۷ آن کشیدم ز تو، ای آتش هجران، که چو شمع  
جز فنای خودم از دست تو تدبیر نبود
- ۸ آیتی بود عذاب، انده حافظ بی دوست  
که بر هیچ کسش حاجت تفسیر نبود

۱. جدّ و طنز را برهم کرده. جدّ این که همه چیز درید اقتدار و تقدیر معشوق است و این که اگر شاعر کشته نشده، بر اثر همین قضا و تقدیری است که معشوق خود رقم زنده آن است، ضمن این که شاعر، قتل خود به دست یار را منتهای فوز و فلاح می داند و به همین دلیل از عدم تحقق آن ناخوشنود و گله مند است. در عین حال به لحنی طنزآمیز می افزاید: البته دل تو در قساوت ابداً قصور نمی کند.

۲. قریب به همین مضمون را دارد در:

کسی کو بسته زلفش نباشد      چو زلفش درهم وزیر و زبر باد

و:

خلاص حافظ از آن زلف تابدار مباد      که بستگان کمند تو رستگارانند

نیز در بیت زیر، رها کردن اندیشه یار را در حکم جنون و مستحق زنجیر مجانین می‌داند:

دوش سودای رخس گفتم ز سر بیرون کنم      گفت: کو زنجیر تا تدبیر این مجنون کنم؟  
در بیت متن «حلقه زنجیر» ایهام به چین و شکن زلف یار دارد. در بیت اخیر هم  
نظیر این ایهام در «زنجیر» هست، اگرچه به شکلی پوشیده‌تر.  
۳. عماد فقیه:

روی تو غافل است ز تأثیر آه من      کاینه را وقوف ز تأثیر آه نیست  
(دیوان ۶۸)

سلمان:

روشن است این که مرا آینه عمر تویی      در تو آهم نکند هیچ اثر، آه، چرا؟  
(دیوان ۱۲)

جوهر: = استعداد، لیاقت، توانایی، قدرت (دهخدا) جوهر به‌ویژه برای اشیایی  
چون تیغ و آینه به کار می‌رود، که در مورد تیغ برندگی، تیزی و صرامت آن مراد  
است، و در خصوص آینه، قدرت تابش و دقت بازنمایی عکس و جلا و تابندگی فلز  
آن. و اما، به‌ویژه در اشعار سبک هندی، مضامین بی‌شمار درباره جوهر آینه ساخته‌اند.  
صائب به تنهایی دهها بیت با این مضمون دارد، مثل:  
زره از جوهر خود زیر قبا پوشیده‌ست

بس که ترسیده از آن غمزه نظر آینه را

(دیوان ۱، ۲۷۲)

از بیم تیر غمزه خارا شکاف تو      پنهان شده‌ست در زره جوهر آینه  
حزین لاهیجی:

عکس خواهش ز بس از مردم دنیا دیدم

جوهر آینه‌ام حسرت زنگار برد

رابطه آینه با آه (کدر شدن آن از آه) مضمون اشعار بسیار است. (نک. ح ۱۲۳/۵).

۴. سر بر کردن (به): = سر زدن، سرکی کشیدن (محاوره) خرّ مشاهی این غزل را

جزء غزل‌های برگزیده خود نیاورده، اما «سر بر کردن» را در این بیت:

عشق دردانه‌ست و من غواص و دریامیکده

سر فرو بردم در آنجا تا کجا سر برکنم

سر بلند کردن و سر در آوردن (= سر بر آوردن) معنی کرده و شواهدی که داده همگی

به معنی ظهور کردن و سر را بلند کردن و سر از جایی بیرون کردن است. (حافظنامه ۲، ۹۸۲) ایشان بیت حاضر را هم در همان جا نقل کرده و بدین سان معنای مذکور را نیز برای آن قایل شده‌اند. این نگارنده معنای این فعل را در این دو شعر متفاوت می‌داند، اگرچه اطمینان کامل از صحت و صواب نظر خویش ندارد. (نیز نک. ح ۳۳۸/۵). و اما حسینعلی هروی «سر بر کردن» را در شعر حاضر سرزدن معنی کرده است. (شرح غزلهای حافظ ۲، ۸۸۲) که به گمانم درست باشد.

خواجه می‌گوید: به دلیل حیرتی که به من از کار و بار صومعه و صومعه‌نشینان (صوفیان) دست داده بود سر به میخانه‌ها زدم (یا: سرکی به آنجا کشیدم). این در حالی است که معمولاً این صوفیان‌اند که دعوی شناخت حق را دارند. بدین سان سخن حافظ به نوعی خلاف آمد عادت است.

حیرت: قزوینی: حسرت، اما سایه و نیساری مثل خانلری؛ نسخ حاوی «حسرت» از حیث قدمت در رده دوم‌اند، یعنی از خلخالی مورخ ۸۲۷ به این سو. بر کردم: قزوینی: برگردم، که به نظر می‌رسد خطای خطاط باشد، اگرچه در غلطنامه کتاب نیامده است.

۶. صبا: ممکن است صرفاً از جهت سیر و حرکت (به سوی کوی یار) مشبه به قرار گرفته باشد، اگرچه ناله شبگیر را هم می‌توان به تأویلی به صبا نسبت داد، بدین سان که صدای وزش یا صفیر آن را در سحرگاه مثل ناله دانست.

شبگیر: نزدیک صبح (نک. ح ۱۰/۴).

۷. فنای شمع:

به جانت، ای بت شیرین من، که همچون شمع

شبان تیره مرادم فنای خویشتن است

۸. احتمالاً از سنایی تأثیر پذیرفته است:

آیتی کز فال عشق تو برآید مرا

اندر آن آیت بجز اندوه و غم تفسیر چیست؟

(دیوان ۸۲۵)

آیتی بود عذاب: = آیت عذابی بود؛ حافظ در مواردی «ی» نکره را به مضاف ملحق می‌کند، مثل صنمی لشکری (= صنم لشکری) صنمی طفل (= صنم طفلی) صنمی باده‌فروش (= صنم باده‌فروشی). اتفاقاً صورت فصیح‌تر و توصیه شده نیز همین است که «ی» نکره به مضاف یا موصوف ملحق شود. مایه شگفتی است

اظهار نظرهایی همچون آنچه مرحوم حسینعلی هروی کرده است: «آیتی بود عذاب» غلط و بی معنی است، و نسخه بدل قزوینی (آیتی بُد ز عذاب) درست است. («سخنی از تصحیح جدید دیوان حافظ»، نشر دانش، س اول، ش پنجم و ششم، ص ۱۲). پیش از آن هم محمود هومن چنین حکمی صادر کرده بود. (حافظ ۳۹۷) دستورآموزی به خانلری، و حتی خود حافظ، هم عالمی دارد. باری، شواهد بی شمار است، مثلاً فردوسی:

نگه کرد جوشن گذاری خدنگ      که آهن شدی پیش او نرم و سنگ...

(شاهنامه ۹، ۱۴۴)

(= خدنگِ جوشن گذاری) نظامی:

از سواران پرّه بسته به دشت      رماه‌ای گور سوی شاه گذشت

(هفت پیکر ۱۰۷)

(= رمه گوری؛ وحید «ی» نکره را مطابق رسم قدیم با «ی» ملینه نوشته: رمه گور،

که همان «رمه‌ای» خوانده می شود). سعدی:

کاروانی شکر از مصر به شیراز آید      اگر آن یار سفر کرده ما باز آید

(غ ۲۸۵)

(= کاروان شکری)

شاعر می گوید: آنگاه که من بدون دوست یا به دور از او بودم، گویی آیه عذابی در شأن من نازل شده بود، و قضیه آنچنان روشن بود که نیازی به تفسیر این آیه نبود. می دانیم که آیات عذاب در قرآن فراوانند، که در آنها غالباً لفظ «عذاب» با صفاتی چون الیم، عظیم، مهین (= خواردارنده) و اصب (= پایا) و غیره آمده است. پیداست برای فردی دین باور و قرآن شناس، سخت ترین چیز ممکن، که هجران را به آن مانده کند، همین آیه عذاب است، اگرچه خود «آیت» هم یعنی مظهر و نمونه اعلا از هر چیز.

\* \* \*

غزل برخوردار از اتحاد کامل معنایی بر حول محور عدم التفات و استغنا و استعلاّی معشوق نسبت به عاشق، و وصف و ستایش حسن او و شرح رنج خود از دوری وی است، و مطابق معمول، طعنی بر صوفیان از بابت بی بهرگی از او.

- ۱ از دیده خون دل همه بر روی ما رود  
بر روی ما ز دیده نبینی چهارود
- ۲ مادر درون سینه هوایی نهفته‌ایم  
بر باد اگر رود دل ما، زان هوا رود
- ۳ بر خاک راه یار نهادیم روی خویش  
بر روی ما رواست اگر آشنا رود
- ۴ سیل است آب دیده و بر هر که بگذرد  
گرچه دلش ز سنگ بود، هم ز جا رود
- ۵ ما را به آب دیده شب و روز ما جَراست  
زان رهگذر که بر سر کوش چارود
- ۶ خورشید خاوری کند از رشک، جامه چاک  
گر ماه مهر پرور من در قبا رود
- ۷ حافظ به کوی میکده دایم به صدق دل  
چون صوفیان صومعه‌دار از صفا رود

۱. استقبال همراه با تأثیرگیری از غزل سعدی به این مطلع:

عیبی نباشد از تو که بر ما جفا رود      مجنون از آستانه لیلی کجا رود؟

(غ ۲۶۲)

(برای نمونه، نک. ح ب ۳.)

بر روی: (لخت دوم) = بر سر؛ در قدیم آنچه را که ما امروز «بر سر کسی آمدن» می‌گوییم، به صورت «بر روی (یا: به روی)... آمدن یا رفتن» نیز می‌گفتند. فردوسی بارها آن را به کار برده، چون:

شنیدستم از مردم راهجوی      که ضحاک را زو چه آمد به روی

(شاهنامه ۸۵)

براندیش و تخت بزرگان مجوی      کزین برتری خواری آید به روی

(۲، ۱۱۶)

بنا بر این «روی» را در لخت اول و دوم باید جناس تام شمرد و نیز در دومی می‌توان قایل به ایهام به دو معنای رخسار و معنای مذکور شد.

۲. هوا (عربی: هوی): جز در مواردی که تنها و به صراحت به معنی معروف است، در موارد بسیار دارای ایهام میان همین معنی با معنای مهر و محبت، خواهش، هوس، شهوت، نفس اماره و نظایر اینهاست. این اشتراک لفظ، گاهی نیز سبب دشواری یا تردید در تشخیص معنی این واژه می‌شود، مثلاً آیا در این بیت خواجه دقیقاً و قاطعاً می‌توان گفت به کدام معنی است؟:

در بیابان هواگم شدن آخر تا چند؟ ره پرسیم، مگر پی به مهمات بریم

(قزوینی: فنا) معمولاً در چنین مواردی قایل به ایهام به هر دو معنی می‌شویم. گاهی نیز «هوا» را به جای ایهام به صورت دو مورد و به شکل جناس تام می‌آورند تا بدین وسیله دو معنی مذکور را از هم تفکیک و متمایز کنند: «مردی را دیدند اندر هوا نشسته، گفتند: این به چه یافتی؟ گفت: هوا داشتم، هوا مرا مسخر کردند.» (ترجمه رساله قشیریه ۲۲۹) در قسمت پاسخ، پیداست «هوا»ی اول محبت است و «هوا»ی دوم معروف. بعید هم نیست که «زان هوا» معنایی اصطلاحی همچون «از آن رهگذر» یا «از آن سبب» نیز داشته که به طریق ایهام اراده شده، اگرچه در جایی نیافته‌ام.

۳. سعدی (در غزل پیشگفته):

حیف آیدم که پای همی بر زمین نهی کاین پای لایق است که بر چشم مارود

همچنین «روی» با «روا» دارای رابطه‌ای معنایی است که سبب ایهام می‌شود، زیرا «روی» در کاربردهایی چون «روی هست» یا «روی نیست» و «روی آن ندیدم» یعنی روا، مصلحت، به صلاح و بجا.

۴. تقابل معنایی میان آب و سنگ است؛ ضمن این که سیلاب، سنگها را هم از جای به در می‌برد.

بر هر که بگذرد: قزوینی: هر کس که بگذرد. قدیمترین نسخ، مؤید ضبط خانلری‌اند. (نک. دفتر دگرسانها ۱، ۷۵۳). ضبط قزوینی از نظر موقعیت در بیت هم مرجوح است.

۵. ماجرا (عربی: ماجری) از افعال و جملات عربی است که در پارسی معنای اسمی (و در مواردی صفتی) یافته است. این واژه را شاعران در موارد فراوان به صورت ایهام میان «ماجرا» (معنی معروف) و «آنچه جاری شد» (= اشک، «ماجرای») به کار برده‌اند، همچون امیر خسرو، امیر حسن، خواجه، ابن‌یمین، عمادفقیه، سلمان

و... حافظ هم چند بار چنین ایهامی را دارد. به نمونه‌هایی از آن در اشعار بنگریم؛  
امیرحسن:

قصه محنت مرا، شرح و بیان چه حاجت است؟

اشک روان من نگر، صورت ماجرای من

(دیوان ۲۸۷)

عماد:

شکایت غم هجران اگر نهفته‌ای، ای دل

بگو به خامه مژگان که ماجرا ننویسد

(دیوان ۱۱۹)

سلمان:

گرچه چشمم بسته است، اما سر شکم می‌رود

باز می‌گوید به مردم ماجرای چشم من

(دیوان ۲۵۱)

ناصر بخارایی:

میان چشم و دل از آب دیده خون افتاد کجاست نقش خیالت، که ماجرا دارم

(دیوان ۳۳۲)

در بیت حافظ ایهامی مضاعف به ماجرا گفتن صوفیانه نیز هست. (در مورد ماجرا گفتن یا کردن، نک. ح ۴۰۷/۱۰). و اما این که می‌گوید آب دیده چرا بر سر کوی یار می‌رود، خود ایهامی دارد به این که اشک شاعر آن قدر زیاد و سیلابگون است که تا کوی یار روان است. نیز همزمان موضوع غیرت عاشق را هم پیش می‌کشد و می‌گوید: من حتی به اشک خودم هم از این که به کوی یار می‌رود و او را می‌بیند غیرت و حسد می‌ورزم. در جای خود و در بحث از غیرت گفته‌ام که گاه به حدی است که عاشق به چشم خود نیز که یار را می‌بیند غیرت و رشک می‌ورزد، همچنان که حافظ در اینجا به اشک خویش. بگومگوی او با صبا، بدین دلیل که حدیث زلف معشوق او را به همه جا می‌برد، نیز از مصادیق همین غیرت و مؤید معنایی است که ذکر شد:

تادم از شام سر زلف تو هر جا نزنند با صبا گفت و شنیدم سحری نیست که نیست

زان رهگذر: این نیز ایهام است: الف. (معنی مجازی) = از آن جهت، از آن بابت؛

ب. (معنی حقیقی) = از آن راه عبور، از آن گذرگاه

۶. خاوری: درباره اصل معنی «خاور» نک. ح ۱۴۹/۱.

جامه چاک کردن خورشید: از نظر بدیع حسن تعلیلی است از حالت تابش شعاعهای خورشید به هنگام طلوع. از نظر بیان، تشبیه مضمّر توأم با تفضیل است، بدین سان که معشوق شاعر (به استعاره: ماه) به خورشید همانند شده و برتری او بر خورشید با رشک بردن این بر آن بیان شده است. در قبا رفتن ماه هم حسن تعلیل از رفتن ماه به محاق یا به درون ابر است، ضمن این که در قبا رفتن معشوق، بیانگر عفت و پوشیدگی او و در تضادی لطیف با جامه دریدن خورشید است که دلالت بر بی حفاظی و عدم عفت نیز دارد.

مهرپرور: «مهر» دارای ایهام شایع میان معنای خورشید و محبت است، ضمن این که این ماه با صفت مذکور، یک بار دیگر بر خورشید برتری داده می شود. به هر حال بیتی است ظریف و پر نکته.

۷. از صفارود: طعن و تهکمی است بر صوفی، با توجه به سوابق او در حافظ، یعنی صوفی، بیرون و به دور از صفای باطن است، همچنان که در این بیت هم به تلویح و تعریض بی صفا خوانده شده است:

صوفی، بیا، که آینه صافیست جام را      تا بسنگری صفای می لعل فام را  
نکته ای که در اینجا هست و درک بیت بدون توجه به آن میسر نیست این که فعل «رفتن» به دو معنای متضاد، یکی برای حافظ و دیگری صوفی، استخدام شده: الف. (برای شاعر) = از روی صدق و صفا رفتن؛ ب. (برای صوفی) = از صفا عاری شدن، که در این معنی دارای ساختاری است شبیه به از حال رفتن، از هوش رفتن، از توان رفتن. دیگر نکته بدیعی بیت در واج آرای «ص» است.

چون صوفیان صومعه دار...: چنین است قزوینی و دیگر طبعهای معتبر. اما جناب نیساری باز در اینجا هم تمامی نسخ قدیمتر را، که همگی به همین صورت اند، کنار گذاشته و ضبطی فاقد هویت را از دو نسخه متأخر ترجیح داده اند: چون صوفیان صُفّه دارالصّفارود (نک. پیشین ۷۵۴). ایشان شاید ملتفت نکته یاد شده در استخدام «رود» نبوده اند، لاجرم معنایی محصل از بیت نگرفته و در نتیجه متوسّل به نسخه های کذایی شده اند.



- ۱ چو دست در سر زلفش زنم، به تاب رود  
ور آشتی طلبم، با سرِ عتاب رود
- ۲ چو ماه نو، ره نظرگان بیچاره  
زند به گوشهٔ ابرو و در نقاب رود
- ۳ شب شراب، خرابم کند به بیداری  
و گر به روز شکایت کنم، به خواب رود
- ۴ طریق عشق، پر آشوب و آفت است، ای دل  
ببافتد آن که درین راه با شتاب رود
- ۵ حباب را چون فُتد باد نَخوت اندر سر  
کلاه‌داری‌اش اندر سر شراب رود
- ۶ گدایی در جانان به سلطنت مفروش  
کسی ز سایهٔ این در به آفتاب رود؟
- ۷ دلا، چوپیر شدی، حسن و نازکی مفروش  
که این معامله در عالم شباب رود
- ۸ سواد نامهٔ موی سیاه چون طی شد  
بایاض کم نشود، و ر صد انتخاب رود
- ۹ حجاب راه تویی، حافظ، از میان برخیز  
خوشا کسی که درین پرده بی حجاب رود

۱. به تاب رود: ایهامی دارد که هم به زلف برمی‌گردد و هم به خود معشوق: الف. زلف تابدار و دارای چین و شکن می‌شود. ب. معشوق رنجیده یا در خشم می‌شود. ج. معشوق با خشم و رنجش می‌رود.

رفتن: در عبارت فعلی مذکور، در دو مورد نخست فعل کمکی (= شدن) است، و در مورد سوم فعل تام. این فعل در موارد فراوان به صورت و معنای کمکی به کار رفته است، چنان‌که در برخی گویشها هم، به ویژه در گویش خراسانی، به همین معنی مستعمل است، اما جز در مورد گویشها معمولاً صبغهٔ ادبی دارد. مثال: «حال او

[حسنک] را انتقامها و تشفیها رفت. (بیهقی ۲۲۳) «غوریان منهزم رفتند.» (جهانگشا ۲، ۸۹) خود خواجه:

گر ز دست زلف مشکینت خطایی رفت، رفت  
 ور ز هندوی شما بر ما جفایی رفت، رفت  
 مرا روز ازل کاری بجز رندی نفرمودند  
 هر آن قسمت که آنجا رفت، ازان افزون نخواهد شد

با: = به (نک. ح ۱۶۵/۱).

مضمون بر مبنای رفتار متناقض یا متناقض‌نمای معشوق، و لاجرم بلا تکلیفی عاشق در قبال آن است، چنان‌که از این بیت او هم برمی‌آید:

اگر روم ز پی‌اش، فتنه‌ها برانگیزد  
 وراز طلب بنشینم، به کینه بر خیزد

(نک. سخن پایانی، و نیز: ح ۱۵۱/۱).

در سر: قزوینی: بر سر؛ نیساری: در نسخهٔ اساس قزوینی هم «در» بوده ولی قزوینی آن را تغییر داده، بدون این‌که اشاره‌ای به آن بکند. (مقدمه‌ای بر تدوین غزل‌های حافظ ۱۲۵) به هر حال «در» مناسب‌تر می‌نماید.

۲. نظیر آن در شعر خواجه:

شیدا از آن شدم که نگارم چو ماه نو  
 ابرو نمود و جلوه‌گری کرد و رو بیست  
 در بیت متن، «ره زدن» به معنی شیدا و شیفته کردن است، درست مثل مضمون بیت اخیر. و اما تفاوت این دو بیت شاید در این باشد که بیت اخیر بیانگر سه وضعیت ماه است به ترتیب هلال، بدر (با تعبیر جلوه‌گری به ماه تمام) و محاق، در حالی که در بیت متن، از آنجا که فقط دو حالت هلال و پوشیده شدن آمده و قرینه‌ای مشعر بر حالت بدر وجود ندارد می‌توان «در نقاب رفتن» را تعبیر به پنهان شدن ماه در پشت ابر کرد، مگر این‌که بگوییم شاعر مسامحتاً «ماه نو» را برای حالت هلال آخر ماه و در شرف پوشیدگی آورده و بدین سان رفتن آن در نقاب را به همان محاق تعبیر کنیم، هر چند قدری بعید می‌نماید. بدین سان همان رفتن ماه به زیر ابر در اینجا قابل اراده و فاقد مشکل خواهد بود.

۳. خراب: ایهام: الف. سخت مست، مست به افراط؛ ب. خسته و فرسوده و ویران؛ به نظر می‌رسد در اینجا معنای اصلی و مطابق با بافت بیت، همین معنی اخیر باشد، زیرا شاعر، در ادامهٔ رفتارهای متناقض معشوق، می‌گوید: او آنجا که من هم مثل همهٔ مستان در حال خرابی باید به خواب روم، مرا وادار به بیداری تا روز و در نتیجه

فرسوده و ملول می‌کند، در حالی که اگر در فردای آن شب به او از همین بابت شکوه و گله کنم، خودش به خواب می‌رود، بی‌این که حرف و درد مرا بشنود.

به خواب رود: اراده‌ی معنی لغوی یا وضعی آن البته اشکالی ندارد، لیکن در این ابیات اصل سخن بر سر رفتارهای آگاهانه، عمدی یا کنشگرانه‌ی معشوق در برابر عاشق است، در حالی که «به خواب رفتن» حالتی طبیعی و فاقد تعمد و کنشگری است. بنابراین شاید بهتر باشد بگوییم او خود را به خواب می‌زند تا شکوه‌ی مرا نشنود و به اصطلاح مرا سنگ روی یخ کند. بعید هم نیست که منظور شاعر همین به خواب زدن بوده ولی روال بیت و الزام ردیف مانع از این شده باشد که او این معنی را در کلام بگنجاند.

۵. حَبَاب: (در تداول امروز به ضم) در شعر پارسی مضامین گوناگون درباره‌ی آن ساخته شده، از جمله: خنده‌ی آن (که همزمان مرگش را به همراه دارد) که غالباً غرض از آن بی‌اعتباری دنیا و ناپایداری شادی آدمی است، نیز پوچ‌گویی، هوادوستی (پیروی از هوا و هوس) همین غرور و نخوت کاذب و نظایر اینها. بیشترین مضامین با آن در سبک مشهور به هندی ساخته شده است با انواع و اقسام تعبیر یا حسن تعلیل‌ها. (برای نمونه، در منتخبی از ابیات صائب که خود شاعر به نام «مرآت‌الجمال» ترتیب داده، با آن که تمامی مضامین او را پیرامون حباب در بر ندارد، ۹ بیت حاوی این مضمون است. نک. دیوان، با مقدمه‌ی امیری فیروزکوهی، خیام، [تاریخ مقدمه ۱۳۳۳]، (۸۳۵).

کلاهداری: (یا: کله‌داری) هم پادشاهی، حشمت، جباری و اقتدار معنی شده است، و هم غرور، تکبر و سرکشی. (نک. دهخدا، ذیل این واژه‌ها.) هردو معنی را در اینجا می‌توان اراده کرد.

بیت حاوی حسن تعلیلی از ترکیدن حباب است. مراد از این که کلاهداری حباب بر سر شراب از کف می‌رود ظاهراً چیزی چون شراب خوردگی به معنای معمول آن نیست بلکه به نظر می‌رسد «شراب غرور» باشد، چنان که در این بیت خواجه هم آمده است:

غلام نرگس جَمّاش آن سَهی قَدَم      که از شراب غرورش به کس نگاهی نیست  
به دیگر سخن، حباب آن قدر مست غرور است که کلاه سروری او بر سر آن به باد می‌رود. در غیر این صورت اگر اصرار داشته باشیم تا «شراب» را به معنای خود کلمه لحاظ و آن را توجیه کنیم گزیری نیست جز این که مثلاً آبی را که حباب بر روی آن

است حمل بر شراب کنیم. در هر حال، حکم در این باره با ذوق هریک از خوانندگان خواهد بود. و اما حسن تعلیل دیگر خواجه دربارهٔ ترکیدن حباب، کلاه به هوا انداختن از شادی است:

حباب وار بر اندازم از نشاط، کلاه      اگر ز روی تو عکسی به جام ما افتد

۶. دو خوانش مختلف برای بیت ممکن است: الف. این که «کسی» را مطابق معمول و عرف کلمه معنی کنیم، که در این صورت، بیت سؤالی خواهد بود و استفهام انکاری، یعنی هیچ کس سایه درگاه محبوب را با آفتاب عوض نمی کند و آن را به این نمی فروشد، و این یعنی تحقیر آفتاب در برابر آن سایه. ب. این که «کسی» را مطابق یک کاربرد خاص و نه چندان رایج قدمایی بگیریم، یعنی انسان، شخص، آدم. در این حالت، معنی لخت دوم این می شود: انسان (یا شخص یا آدم) از سایه همین در به آفتاب عروج خواهد کرد. بنا بر این شق، نه جمله سؤالی است، و نه آفتاب کوچک داشته می شود. به نمونه هایی از این کاربرد و حالت دستوری آن بنگریم؛ خواجه انصاری: «همت کسی قیمت وی است.» (صد میدان ۴۵) یعنی همت شخص یا آدم. کلیم:

دل ورق ورق خویش پاره پاره کنم      کزین کتاب کسی فال عافیت کم دید

(دیوان ۱۷۴)

سالکای یزدی:

کسی تاکی کند شرب الیهود از بیم رسوایی؟

ایاغم پر کن، ای ساقی، که کاری با عسس دارم

(بیت اخیر نقل از وارسته، مصطلحات الشعراء)

غرض من فقط ذکر امکان خوانش دیگر است، و گرنه خودم شق نخست را هموارتر و بی نیاز از توجیهی از این گونه می دانم (چنان که علامت سؤال در متن نشان می دهد).

۷. نازکی: = شوخی، طیبت، بذله، و «ظرافت» در این بیت سعدی (که بعید نیست حافظ از آن تأثیر گرفته باشد):

توبر سر قدر خویشتن باش و وقار      بازی و ظرافت به ندیمان بگذار

(گلستان ۶۹)

معامله: ایهام: الف. داد و ستد (به قرینه «فروختن») ب. امر، قضیه، معنی، موضوع؛ حافظ چند بار نظیر این ایهام را آورده است.

قزوینی بیت را ندارد، در حالی که سایه، نیساری و چندین طبع دیگر آن را دارند، و با شیوه حافظ نیز سازگار است.

۸. سواد - بیاض: این دو نسبت به یکدیگر ایهام تضاد می‌یابند. سواد (سیاهی + مُسَوَّدَه یا چرکنویس) و بیاض (سپیدی + مُبَيِّضَه یا پاکنویس) پیداست تشبیه موی سیاه به سواد، و موی سپید به بیاض، تنها از جهت معنای لغوی این دو است، و نه معنای اصطلاحی یاد شده، زیرا چرکنویس و پاکنویس از نظر سیاهی مرکب یکسان‌اند و تفاوتشان در پاکیزگی و پیراستگی است. «امیر روی به استادم کرد و گفت: طاهر را گفته بودم حدیث منشور [= حکم و فرمان - م] اشراف تا با تو بگوید. آیا نسخه کرده آمده است؟ گفت: سوادى کرده‌ام، امروز بیاض کنند.» (تاریخ بیهقی ۱۸۰) سعدی، درباره اثر خود: «فصلی در همان روز اتفاق بیاض افتاد.» (گلستان ۵۴) سواد (پیش‌نویس) و بیاض (نسخه اصلی و منقح نامه) از اصطلاحات دیوانی است. (نک. انوری، اصطلاحات دیوانی دوره غزنوی و سلجوقی ۱۷۱، ۱۷۳). در معین و دهخدا در ذیل «سواد» معانی مذکور آمده، اما در ذیل «بیاض» همه چیز گفته شده بجز مَبَيِّضَه یا پاکنویس و نظایر اینها.

انتخاب: اصل معنای آن جدا کردن است. نَخَب = نزع، انتخاب = انتزاع (لسان‌العرب)

معنی بیت روشن است: وقتی روزگار سیاهی موی به پایان رسید و سپیدی جای آن را گرفت، هرچه بکوشند، از این سپیدی کاسته نخواهد شد. و اما اهل نظر، مضمون بیت را برگرفته از حکایت مرد دومی (= دارای موی جوگندمی) دانسته‌اند. شمس تبریزی: «یکی مزینى [= آرایشگری - م] را گفت که تارهای موی سپید از محاسنم برچین. مزین نظر کرد موی سپید بسیار دید. ریشش ببرید به یکبار به مقراض و به دست او داد. گفت که: تو بگزین که من کار دارم.» (مقالات ۱۸۰) مولانا آن را به نظم آورده است:

|                            |                              |
|----------------------------|------------------------------|
| آن یکی مرد دومی آمد شتاب   | پیش یک آینه دار مستطاب       |
| گفت: از ریشم سپیدی کن جدا  | که عروس نو گزیدم، ای فتی     |
| ریش او ببرید، کل پیشش نهاد | گفت: تو بگزین، مرا کاری فتاد |

(مثنوی ۳، ۷۸)

نیساری پس از این، بیت زیر را افزون دارد:

مرا به عهدشکن خوانده‌ای و می‌ترسم      که با تو روز قیامت همین خطاب رود

مطابق گزارش ایشان نسخ قدیمتر فاقد این بیت‌اند. (نک. دفتر دگر سانیها ۱، ۷۵۶).  
 بیت هم بس سست و بارد است، و از این بدتر، آن «به» ی ناشیانه است. آیا از حافظ  
 برمی آید که بگوید: «مرا به عهدشکن خوانده‌ای»؟  
 ۹. سلمان:

در میان من و تو هیچ نمانده‌ست حجاب      ور حجابیست ز من تا ز میان برخیزم  
 (دیوان ۲۱۶)

خود حافظ:

میان عاشق و معشوق هیچ حایل نیست      تو خود حجاب خودی، حافظ، از میان برخیز  
 پرده: ایهام (معنی معروف + امر، مقوله، موضوع)

\* \* \*

سه بیت نخست در یک چیز کاملاً متفق است: مشکل معاملات با معشوقی که  
 تکلیف عاشق با او و واکنشهایش مشخص نیست. آنگاه که عاشق به طمع قربت با او  
 پیش می‌رود، با حرکتی نامنتظر مواجه می‌شود. جلوه یا تجلی او نیز سخت فریبنده و  
 ناپایدار است: دیدار می‌نماید و پرهیز می‌کند. (در مورد مضمون بلا تکلیفی شاعر در  
 برابر معشوقی با احوال ناپایدار و خلاف انتظار، مقایسه کنید با غزلهای ۱۵۱ و ۳۹۳).  
 بیت ۴ به نظر می‌رسد نتیجه‌گیری شاعر باشد از راه‌پر از آفت و مخافت عشق، که آنچه  
 رفت فقط جزئی از آن است، و شتاب در این راه یعنی به سر در آمدن. بیت ۵ گرچه  
 مضمون حباب و ترکیدن از غرور است ولی بعید است بدون رابطه با ماقبل باشد، زیرا  
 یک روی مشکل سلوک در این طریق شتابزدگی است و روی دیگر خودفریبی و  
 غرّگی به حاصل سلوک. بیت ۶ همان حکم بی‌خلاف همیشگی است: نیاز بردن در  
 این راه، و دولت و سعادت که به همراه دارد. از دو بیت بعد که بگذریم، بیت آخر از  
 حیث محتوی، ملحق به آن شش بیت است: احتمال می‌دهم که مشکلات مطرح در  
 ابیات پیشین، برخاسته از حجاب خود شاعر دانسته می‌شود، نه از سوی معشوق و  
 کنشهای او. به هر حال، تنها بیت‌های ۷ و ۸ دارای مضمونی جدا از کلّ پیکره شعر نشان  
 می‌دهد. هر دو بیت هم در وصف پیری است. این دو هم فقط در چهارچوب تنوع  
 مضمونی (شیوه مشهور شاعر) قابل ارزیابی است، و نه تناقص یا مغایرت با دیگر  
 ابیات. البته اگر اصراری به جا انداختن آنها در ساختار شعر باشد می‌توان آنها را مثلاً به  
 تجربه در عشق (در برابر آن شتابزدگی) و غیره توجیه کرد، ولی آیا اصلاً نیازی به این  
 کار هست؟

- ۱ از سر کوی تو هر کو به ملالت برود  
نرود کارش و آخر به خجالت برود
- ۲ سالک از نور هدایت طلبد راه به دوست  
که به جایی نرسد گر به ضلالت برود
- ۳ گرویی آخر عمر از می و معشوق بگیر  
حیف اوقات که یکسر به بطالت برود
- ۴ ای دلیل دل گم گشته، خدا را، مددی  
که غریب از نبرد ره به دلالت برود
- ۵ حکم مستوری و مستی همه بر خاتمت است  
کس ندانست که آخر به چه حالت برود
- ۶ کاروانی که بود بدرقه اش حفظ خدای  
به تجمّل بنشیند، به جلالت برود
- ۷ حافظ، از چشمه حکمت به کف آور آبی  
بو که از لوح دلت نقش جهالت برود

۱. ملالت: (عربی: ملالة) = بیزاری، ملال (لسان العرب) بیزاری، افسردگی، اندوه، حزن (معین) در پارسی برابر با «ملال» است، بدون تفاوتی مشخص در معنی. رفتن کار: از پیش رفتن کار، انجام یافتن آن؛ خود خواهی: ... خامش مشو، که کار تو از ناله می رود (۲۱۸/۹) کار از تو می رود، نظری، ای دلیل راه... (۳۵۶/۵)

خجالت: ساخته پارسی زبانان است از ماده‌ای عربی (خ ج ل) چون در زبان عربی چنین واژه‌ای وجود و استعمال ندارد و به جای آن از «خَجَل» (مصدر) یا «خِجْلَة» استفاده می‌شود. شایان توجه است که همین واژه ظاهراً بر ساخته، در زبان ما آنچنان خوش افتاده که تقریباً تمامی شاعران و نثرنویسان ما همچون رودکی، سنایی، انوری، جمال‌الدین اصفهانی، خاقانی، ظهیر فاریابی، نظامی، عطار، مولانا، سعدی، حافظ، بیهقی، نصرالله منشی، سعد وراوینی و... آن را بیش یا کم به کار برده‌اند. استاد فقید، امیر حسن یزدگردی، در بحثی در این باره بر آن اند که: به رغم عدم وجود «خجالت»

در کتب لغت عرب، به دلیل استفاده بزرگان ادب دری، استعمال آن بجا و رواست و در صحت آن بحثی نیست. («به دیده انصاف بنگریم»، ضمیمه شماره ۵ و ۶ سال ۱۶ مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، اردیبهشت ۱۳۴۸، ص ۱۸). حافظ جمعاً سه بار آن را به کار برده است.

۲. طلبد راه: قزوینی و سایه: ببرد راه، که مرجوح می نماید، به ویژه که نسخه های حاوی آن نسبتاً متأخر و از سال ۹۲۷ (خلخال) به این سوی اند. (نک. دفتر دگرسانیها ۱، ۷۶۰).

۳. گرو گرفتن: به نظر این نگارنده از افعالی است که معنی آن با تغییر حرف اضافه عوض می شود. این فعل با حذف حرف اضافه «به» (= چیزی را به گرو گرفتن) دارای معنای معروف عموم است، اما در اینجا «گرو گرفتن از...» احتمالاً برابر است با «گرو بردن از...» = سَبَق بردن، پیشی گرفتن، غلبه کردن (دهخدا) «گرو گرفتن از» یا «گرو بردن از» در اصل به معنای بردن دست است در بازی و قمار و گرفتن گرویی و آنچه به عنوان شرط یا رهان برای بازی قرار داده شده است (هرچند «گرو گرفتن» به این معنی در فرهنگهایی چون معین و دهخدا ذکر نشده است). نکته ای که در اینجا باید بدان توجه داشت معنی «از» در این فعل در بیت حاضر است، بدین سان که شاعر نمی گوید «گرو را از خود می و معشوق بگیر» بلکه «از» ظاهراً یعنی «از جهت، از حیث یا: در خصوص» می و معشوق کامی بگیر، چون در غیر این صورت معنایی درست و محصل از این عبارت فعلی بر نخواهد آمد. گفتنی است ضبط قزوینی «کام خود آخر عمر» است و مأخوذ از نسخ نه چندان قدیمی، و بعید نیست که کاتبان این نسخه ها، مطابق روش رایج، وجهی را که به دلیل نکته مذکور در نظرشان مشکل می نموده و معنای درستی از آن در نمی یافته اند، به وجه ساده تر و مفهوم تر تغییر داده باشند.

و اما مضمون بیت دارای مشابهاتی در حافظ است چون:

ای دل، شباب رفت و نچیدی گلی ز عیش      پیرانه سر بکن هنری، ننگ و نام را

و:

به هرزه بی می و معشوق عمر می گذرد      بطالتم بس، از امروز کار خواهم کرد

۴. دلیل: = راهنما (نک. ح ۱۶۶/۷). به دلیل اضافت آن به «دل» به نظر می رسد مراد نه راهنما و هدایتگر به معنی فردی بیرونی و متعین بلکه از مقوله درونی یا مجرد باشد، یا احتمالاً خطاب به خود محبوب در این عبارت استغاثه آمیز. غریب: = سرگشته و گم کرده راه؛ ظاهراً کنایه از خود شاعر است.



در لخت دوم دو خوانش ممکن است: الف. «... ار نبرد ره به دلالت، برود» یعنی اگر دلالت و هدایت نیابد بدون فیض و بهره می ماند و در نتیجه با یأس (و یا چنان که در بیت ۲ گفته: به ضلالت) خواهد رفت. ب. «... ار نبرد ره، به دلالت برود» یعنی اگر خود راه نبرد، به مدد دلالت و هدایت راه خواهد برد. بعید هم نیست که ایهام ساختاری و با عمد و آگاهی شاعر بوده باشد. البته در مقام انتخاب، وجه اول ارجح می نماید، به دلیل لحن التماس و التجا در کلام.

۵. حافظ چند بار این اندیشه را به طرق مختلف مطرح کرده که: حکم انجامین در باب عمل و عاقبت عبد و طریقی که اختیار کرده، در نهایت نه به دست او بلکه از آن معبود است. پس نه مستوران (زاهدان) باید به طاعات خود غرّه شوند، و نه مستان از فرجام خویش بیمناک. گاهی تعیین راه را هم از همان کس می طلبد که همه راهها در مآل به او ختم می شود:

مستور و مست، هر دو چو از یک قبیله اند      مادل به عشوه که دهیم؟ اختیار چیست؟  
۶. بدرقه: (عربی: بَذْرَقَة) ابن دُرید آن را پارسی معرّب دانسته است. (جمهرة) ابن خالویه نیز چنین نظری دارد و می گوید: اعراب آن را معرّب کرده می گویند: «بَعَثَ السُّلْطَانُ بَذْرَقَةً مَعَ الْقَافِلَةِ». [= پادشاه نگهبانانی را با کاروان روانه کرد.] (تاج العروس من جواهر القاموس) بدرقه الحُجَّاج یعنی عسکری که برای حفظ و حراست حاجیان با آنها می رفته است. (غنی، یادداشتها ۵۷) ریشه پارسی آن «پَهْرَه» pahra = پاس و محافظت؛ پهره دار = پاسدار و محافظت کننده (برهان، ذیل «پهره» و «پهره دار») اوستا pathra = حمایت؛ سنسکریت patra ایرانی باستان pāthraکا پارسی میانه pahrag از ریشه pā (y) = پاییدن، محافظت کردن، پاس داشتن، که «پاسبان» از آن است. «پهره دار» پیشگفته در بیت نزاری:

خلیل از بیم آن زنهارخواران      مرتّب داشت جمعی پهره داران  
(بیت به نقل از دهخدا)

(حسن دوست، فرهنگ ریشه شناختی؛ معین، حاشیه برهان)  
در «تجمل» و «جلالت» به ترتیب جمال و جلال مندرج است که به طرزی ظریف این را القا می کند که: کاروان تحت حمایت حق، از جمال و جلال، هر دو برخوردار است.

۷. حکمت: اینجا نه به معنی حکمت نظری یا فلسفه یا کلام و غیره بلکه آمیزه ای است از عشق و معرفت و عرفان.

آبی: کذا نیساری؛ قزوینی و سایه: جامی؛ البته سه نسخه قدیمتر موجود مطابق

خانلری است. لذا بر ترجیح خانلری خرده و خللی وارد نیست، اما نسخه‌های حاوی «جامی» هم، اگرچه نه در حدّ آن سه نسخه، ولی به هر حال برخوردار از قدمت‌اند. (نک. نیساری، پیشین ۷۶۱). سخن بنده این است که «آبی» بیت را بیشتر به دستوری اخلاقی متمایل می‌سازد، در حالی که «جامی» به آن رنگ عشق و مستی می‌زند، چنان‌که «حکمت» را در حافظ غالباً آمیخته بدان می‌بینیم، مثلاً این تنها «فلاطون خم‌نشین شراب» است که «سرّ حکمت به ما» می‌گوید. (۲۵۶/۵) و یا می‌فرماید «خرابم کن و گنج حکمت بین» (ساقینامه) در هر حال، حکم کردن میان این دو وجه، کار آسانی نیست. آیا باید جانب معیارهای علمی را در ترجیح متن گرفت یا طرف عرف حافظ را؟ حکم شما کدام است؟



روی جلد: دکتر نورالدین و نگار زرین کلک

